



LAS SIETE LAMPARAS  
DE LA  
ARQUITECTURA



S E G U N D A E D I C I Ó N  
E N E R O D E 1 9 5 6

Título original de esta obra  
"THE SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE"

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN  
DE JOSÉ R. DESTÉFANO

I M P R E S O E N L A A R G E N T I N A

*Queda hecho el depósito que previene la ley.  
Copyright by: Librería "El Ateneo" Editorial,  
Florida 340 - Buenos Aires - 1956*

Se acabó de imprimir este libro el día 30  
de enero de 1956, en la Imprenta de F. y  
M. Mercatelli, Av. Acoyte 269, Buenos Aires.





1. Tracerías del Campanile de Giotto, Florencia.

JOHN RUSKIN

LAS SIETE LAMPARAS  
DE LA  
ARQUITECTURA

*Texto completo con dibujos originales de Ruskin*

Noticia liminar de  
JOSE R. DESTEFANO

Versión castellana de  
CARMEN DE BURGOS  
(Colombine)



LIBRERÍA "EL ATENEO" EDITORIAL  
FLORIDA 140 — BUENOS AIRES

NOTICIA LIMINAR





John Ruskin a los 18 años.

En el siglo XIX, tan abundante en personalidades sobresalientes, señorea en Inglaterra la figura de John Ruskin. Fué un esteta auténtico, que vivió sólo entregado al culto de lo bello. Su idealismo convirtió su fervor por la belleza en un abnegado ministerio, en el más puro de todos los heroísmos. Las célebres palabras de John Keats: "*Una cosa bella es una alegría para siempre*", embriagaron a Ruskin con la resonancia de una música reveladora. Sin embargo, para Ruskin el culto de la belleza no concluía en sí mismo, no era un sentimiento deleitable, desinteresado, sino que propendía a un fin ético, con lo que su pensamiento corría parejo con las ideas sustentadas por el poeta Wordsworth.

Trató Ruskin, por todos los medios, de evangelizar a toda Inglaterra en la devoción de la belleza; luchó con demuedo, con abnegación soberbia por llevar a todos los confines de su tierra su verbo inspirado, a par que nobilísimo. Bajo el triple signo del esteta, el moralista y el sociólogo se dió con un ardimiento, sin medida, a sus contemporáneos. De ahí, que nada de lo que él provenga puede sernos indiferente. "*El siglo XIX —comentó uno de sus admiradores— sólo será famoso en lo futuro por los escritos de Ruskin*".

Súbitamente, debido a la vivísima polémica suscitada en torno a su libro *El obrero de las once horas*, 1862, el nombre de John Ruskin fué exaltado a la fama. Desde entonces, todo

lo que escribía o ejecutaba era considerado como nutrimento esencial del espíritu, o como ejemplo único de vida. Tiradas fabulosas alcanzaban sus libros que eran difundidos por toda Inglaterra; fuera de ella, se multiplicaban incesantemente las ediciones fraudulentas; cada uno de sus escritos era devotamente leído o comentado por la masa siempre creciente de sus admiradores. Tal predicamento había adquirido su prestigio, que en su tiempo, Harrison le consideraba, "como el más brillante genio viviente de Inglaterra".

Conforme avanzaba el siglo, en Londres, Manchester, Glasgow, Liverpool, se fundaron "Sociedades de lectores de Ruskin", para comentar fervidamente sus obras; a través de las páginas de un periódico, editado para el caso, se anunciaba la aparición de las mismas, en tanto una librería fundada de expresos, la *Ruskin House*, con asiento en Londres, se encargaba de divulgarlas. Y como si todo esto no fuera suficiente, en vida todavía, se narraba su biografía nimbada con contornos como de leyenda, los artistas grababan los dibujos que Ruskin ejecutaba, los críticos exponían con exaltación radiante sus doctrinas estéticas, o extraían de sus libros de arte comentarios para las guías de museos. Poco a poco, toda Inglaterra vivió pendiente de sus palabras o de sus actos; de su nombre fluía como un reguero de luz hecha espíritu inmarcesible. Nada de extraño tiene, en consecuencia, que Tolstoi le haya calificado, como uno de los más grandes hombres del siglo.

Nació Ruskin en Londres, en el año 1819. Su padre John James Ruskin, que se dedicaba al comercio en vinos, era un verdadero gentleman; un hombre probo, integro, culto, que alternaba sus negocios, pintando a la acuarela, o leyendo novelas de Walter Scott, o tragedias de Shakespeare. Apasionado por los viajes, en él se unían el hombre práctico y el soñador,

el espíritu analítico y el sensible. Esas cualidades las heredará su hijo John Ruskin, a quien lo porvenir le deparará una gloria deslumbrante en Inglaterra.

La existencia de Ruskin transcurrió siempre en medio de una atmósfera de elevada cultura. Teniendo pocos años viajó mucho con su padre, en diligencia, observando fervorosamente las catedrales, los castillos, o las ruinas antiguas que se levantaban a su paso. "Para mí, las piedras fueron siempre como el pan", escribirá con exaltado acento. Observa, examina y analiza minuciosamente todo lo que pasa ante sus ojos asombrados. No tiene nunca apresuramientos o negligencias. "Un estudio practicado entre los rosales de los jardines de San Miniato, o entre la serenidad de los cipreses de la Puerta romana de Florencia —escribe— figura siempre entre los recuerdos más caros de mi existencia". Enamorado de la naturaleza va hacia ella transido de entusiasmo; se apasiona frente a la perennidad de sus bellezas; permanece ante ellas en estado de adoración contemplativa.

Cielos, árboles, pájaros, montañas y mares son para él como los acordes de una sinfonía sin fin que despiertan su vocación más entrañable. Uníase a todo eso, una pasión superlativa por las telas de Turner, el gran paisajista inglés del siglo XIX, que en su agonía repetía religiosamente: "El sol es Dios". Como si viviera fuera de los ámbitos del mundo, la exaltación estética fué para Ruskin su norma única de vida. "La historia de su vida —subrayó Sirazinne— no es sino la historia de sus contactos con la naturaleza, de sus viajes que renueva, cada año, con sus padres durante dos tercios de su existencia".

Sin embargo, en Ruskin junto al hombre contemplativo pervivía el hombre de acción, el sociólogo. Inculcar en el pue-

hlo la afición por las artes constituyó uno de los objetivos más imperativos de su existencia. Para cumplir con tamaña empresa se entregó infatigablemente a una labor improba. Durante el periodo 1854-58 impartió la enseñanza del dibujo en una escuela nocturna para adultos, de Londres. Con el mismo fin educativo fundó en las cercanías de Sheffield —la ciudad industrial del hierro— un museo integrado con obras selectas de grandes pintores. Tan alto fulguraba su prestigio que en el año 1869 es nombrado profesor de arte en la Universidad de Oxford. Pero como muy pronto descubre que no se puede enseñar sólo teóricamente las artes plásticas, para ejemplificar sus disertaciones, funda adjunto a la cátedra, primero una escuela de dibujo; enseguida, un pequeño museo que atesoraba una colección de telas, que abarcaban desde el Tintoretto hasta Burne-Jones.

Durante trece años, con caudalosa sabiduría, con pasión nunca aminorada, enseñó historia del arte en Oxford; pero cuando en los cursos de ciencias se puso en práctica la vivisección, presentó su renuncia ruidosamente, para rebelarse contra una práctica que consideraba cruel y antiestética.

Para Ruskin el arte debía ejercer una función social educadora: "*todo arte es enseñanza*", afirmaba lacónicamente. La belleza era siempre la meta última de sus sueños estéticos. Donde ella reinara —era su pensamiento— el espíritu se sentía fortalecido, reconfortado. Odiaba los ferrocarriles, porque los creía de una fealdad irremediable, en consecuencia, viajaba siempre en las diligencias públicas, o como un noble del siglo XVIII, en su postillón fastuoso, sonoro de campanillas.

Durante toda su existencia combatió tenazmente el maquinismo, que conducía, día a día, a la extinción de las industrias manuales. En consonancia con esa idea, instaló en Westmo-

reland un taller para treinta obreras, que se dedicarían a hilar en una rueca, cuyo modelo fué copiado de las esculturas del Campanile de Giotto. Con idéntico fin inauguró en Laxey otro taller, en donde debía tejerse sólo la lana esquilada a los corderos negros de la zona. Su antipatía por las máquinas a vapor, le llevaba a exaltar sólo las movidas a agua o viento. Le parecía que el trabajo manual era dignísimo, porque al par que agilizaba los músculos, embellecía el cuerpo. Ansioso por combatir la fealdad en la vida, restableció los viejos *Gildes* medievales, especies de granjas, donde todo era risueño, deleitable y pintoresco. En su sentir más íntimo, Ruskin creía que la vida debía ser sin cesar hermozada. Implantó, en los conventos, fiestas simbólicas, de deslumbrante aparato escénico, que rivalizaban con las de antaño. Cerca de Kent, en Orpington, instaló su librería privada que expedía —sin editores ni intermediarios— directamente sus libros. Aquellos que el propio Ruskin remitía a su casa de Londres, eran transportados no en tren, sino en carretas.

¡Guerra al maquinismo! fué el grito de combate de Ruskin. El mismo participó ardorosamente en la contienda. Planeó en las orillas del lago Coniston, cerca de su residencia de Brantwood, costosísimos terraplenamientos para alejar a los campesinos de los horribos trabajos de las ciudades. En unión de algunos de sus discípulos, por el solo goce de la actividad física, tendió Ruskin un pequeño puente sobre el citado lago. Ni las burlas crueles de los irónicos, ni la rudeza del trabajo arredraron a aquellos cavadores intrépidos. En los intervalos de descanso, ufano Ruskin traducía a sus discípulos un texto de Jenofonte, del que espumaba la pasada grandeza.

Poco a poco, la palabra de Ruskin fué escuchada unánimemente en toda Inglaterra; su despotismo estético imperó en

todos los ámbitos de la cultura inglesa. Cada opinión suya era como un mandato. Bastó que dijera que los almendros en flor eran hermosísimos, para que ese motivo pululara en todas las telas de los próximos salones de pintura. Por sugerencia suya, se colocaron vidrios a todos los cuadros del Museo de Londres para protegerlos de la atmósfera húmeda. La abundancia de obras de los pintores primitivos que atesora el mismo Museo es asimismo una consecuencia de las opiniones vertidas por Ruskin en sus *Pintores modernos*. Otras obras suyas, como *Las siete lámparas de la arquitectura* y *Las piedras de Venecia* influyeron decisivamente en la evolución de la arquitectura inglesa, que pasó de una tendencia pseudo clásica, a un estilo gótico, sobrio, parco.

Sorprendente, a todas luces, fué la actividad intelectual de Ruskin. Año tras año, deleitosamente, va analizando en sus libros los monumentos de arte más excelsos creados por el hombre, todo el glorioso acervo de los siglos pretéritos. Señalan los títulos de sus obras sus preferencias estéticas: *Pintores modernos*, 1843-60; *Las siete lámparas de la arquitectura*, 1849; *Las piedras de Venecia*, 1851-53; *Conferencias acerca de la arquitectura y la pintura*, 1854; *Las mañanas de Florencia*, 1875-77. En 1851 publicó *El Prerrafaelismo*, en cuyas páginas, osadamente, defiende a una cofradía de artistas —Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John Everett Millais— que se inspiraban en pintores italianos del siglo XV anteriores a Rafael, como Lippi, Perugino, Botticelli. En medio de los sobresaltos de esa batalla estética se epilogó el drama íntimo de Ruskin. Casado en 1848, debió separarse de su esposa, mujer culta, hermosísima, para que ésta se uniera en matrimonio al pintor prerrafaelista Millais.

En otras obras: *Al obrero de las once horas*, 1862, *Sésamo*

y *los lirios*, 1865 y *La ética del barro*, 1866, arremetió Ruskin contra el auge del maquinismo, el liberalismo económico, y la prepotencia de los poderosos; en todas ellas soslayó valientemente, como un nuevo Rousseau, los más variados problemas sociales. Más tarde, redactó para los obreros, para los artesanos de toda Inglaterra una serie de cartas familiares reunidas bajo el título: *Fors Clavigera*, 1871. A partir de 1870, por un término de diez años, su voz profética fué desoída por sus contemporáneos: las gentes cultas lo ignoran, las damas de la nobleza desprecian su pensamiento. Ruskin se siente abandonado de todos, como clamando vanamente en un desierto. Una persistente crisis nerviosa lo sume, durante los años 1876-78, casi al borde mismo de la locura. Con verbo de fuego apostrofó la maldad de los ricos, se volcó fraternalmente hacia los humildes. Más todavía: en empresas sociales, harto azarosas, dilapidó la enorme fortuna heredada de su padre. Señaló un retorno a sus inquietudes estéticas *La Biblia de Amiens*, 1880, luego de la fundación de los *Gildes* de características medievales. Sin embargo, en sus últimos años vivió aureolado de una celebridad creciente. Renovadas corrientes de discípulos se acercaban a su sabiduría, a la grandeza de su alma. Pedía a todos que no le imitaran, que fueran originales sobre todas las cosas. "Ninguno de mis discípulos verdaderos será nunca un ruskiniiano", repetía insistentemente.

Sus ochenta años fueron festejados solemnemente en toda Inglaterra en medio de un clima de apoteosis. En 1885 inició la publicación de su obra autobiográfica *Preterita*, que dejó inconclusa su muerte. John Ruskin se extinguió el 20 de marzo de 1900.

Lo que fué la vida espiritual de Ruskin lo sabemos en sus más mínimos pormenores. Vivió desde la niñez hasta su muer-

te, en medio del más embriagante sueño de belleza. A través de sus viajes acrecentó sobremanera sus conocimientos en arte y en ciencia. Comparar, justipreciar, fueron ocupaciones favoritas suyas. Copiaba afanosamente cuadros o estatuas; analizaba, durante largas horas al microscopio, las formas de las flores o de los hojales; se extasiaba en dibujar el perfil de una cornisa o la estructura del glacial de una montaña. Ruskin sobresalía tanto por la amplitud de sus conocimientos, por la sabiduría que revelaba en la técnica de las artes, como en historia y filología, botánica y geología. Era tan rico, tan infalible su don de observación que se le ha comparado a Goethe. Mientras que por su alusión repetida a la belleza de la ciencia se lo aproxima a Leonardo de Vinci. Su pasión iba arrebatadamente hacia la naturaleza. *"He aquí la manera de mirar la naturaleza: ver a Dios en la naturaleza y estudiar al hombre en relación con la naturaleza y el Dios de esa naturaleza"*, escribe en *Fors Clavigera*. Si, la naturaleza le había penetrado hasta lo más hondo de su ser. Afirmaba que todo en la naturaleza irradiaba belleza; que frente a ella todo arte era adoración o éxtasis. Sostenía que todo el fundamento de su estética residía en este versículo bíblico: *"El Dios eterno tomó al hombre y lo ubicó en el jardín del Edén confiándole la misión de defenderlo y cultivarlo"*.

Ruskin buscaba en todo la afinidad entre la infinita naturaleza y el corazón humano; aspiraba a que las leyes de la naturaleza fuesen reconocidas, sin excepción, por todas las clases sociales. Para él, el sentido ético era lo esencial en las artes; lo hacía prevalecer sobre el juego de las sensaciones o el canto de la inteligencia. La arquitectura gótica — concebida a imagen de las montañas y las florestas — le parecía superior a todas las otras, pues en ella la libertad creadora triun-





John Ruskin a los 70 años.

fabá humildemente. En cambio, las expresiones del arte clásico, fuera este griego, romano o renacentista no le atraían en lo más mínimo. La abnegación, el desinterés, la humildad eran para Ruskin las únicas virtudes merecedoras de respeto. Creía que los siglos más esclarecidos eran aquellos en que los creadores eran anónimos; aquellos en que la fe era la cualidad imperativa del hombre. Con qué fervor hubiera repetido Ruskin las sugerentes palabras de Mâle: *"La catedral gótica es un auto de fe"*.

El análisis constituía para Ruskin el instrumento esencial de sus investigaciones estéticas. Con un estilo poético, pleno de colorido, abundoso en metáforas, cuajado de reminiscencias bíblicas, articulado con la magnificencia de sus ritmos oratorios, Ruskin analiza, con delicadísima minucia, todo lo que contempla: obras de arte, paisajes o cosas. Su ansia de análisis era verdaderamente insaciable. *"Ruskin — comenta Mazzini — fué el más vigoroso espíritu analítico de ese momento de Europa"*.

En la crítica de arte de Sthendal aflora la psicología, en la de Lessing, el razonamiento, en la de Gautier, el color, en la de Taine, la generalización; en cambio, en la crítica de Ruskin prevalecía el amor hacia las cosas; una facultad de emoción vivísima, un tono de calidez enternecida, enfervorizada, que es como un aura vibrante que envuelve toda su obra. ¡Cómo no recordar, en consecuencia, las palabras de Dante: *"Si el mundo supiera que corazón poseía, luego de elogiarle, le elogiaría más todavía"*.

Otro rasgo de su crítica es el cúmulo de relaciones, de toda índole, que Ruskin maneja en sus comentarios. No en balde, la cuantía de su saber era, en las más diversas esferas, verdaderamente incalculable. ¡Hasta tal punto le era necesario tal

método acumulativo, esa pirotecnia de ideas sueltas, que no advertía que desembocaba en un caos! Procedía Ruskin, como el niño a que alude San Agustín, que pretendía encerrar el mar en el hoyo cavado en la arena de la playa.

Odiaba Ruskin la fealdad en todos sus aspectos, la consideraba como algo infrahumano. Para combatirla en Inglaterra, luchó denodadamente con una pasión heroica. No escatimó esfuerzos, ni siquiera el despilfarro de su propia fortuna. Dotado de una sensibilidad viva, estremecida vivía sólo sumido en el mundo de sus sueños, cuando no de sus caprichos. Desde su niñez hasta su vejez su refinamiento estético se fué acendrando hasta lo indecible. ¡A qué espiritualidad suma le habian conducido sus meditaciones acerca de la belleza, que su amigo Carlyle le llamaba: "el etéreo Ruskin"!

No percibía Ruskin lo bello a través de la sensibilidad o el intelecto, sino por medio de un algo abstracto que denominaba, *facultad teórica*. Sin duda, fué bajo el influjo de las ideas puritanas que llegó a esa concepción estética, que bajo su aparente riqueza de análisis, encubre su estrechez e incoherencia.

En la existencia de Ruskin no había nada de afectado, siendo todos los actos de su vivir cotidiano encaminados a empujar el alma de sus conciudadanos. Como las censuras no lo desanimaron en los comienzos, tampoco en la edad madura, la gloria lo infautaba. De toda su persona emanaba un aire de modesta dulzura. Inclinado al éxtasis contemplativo, no rehuía la lucha cuando ésta era necesaria. Sensible hasta lo increíble, le hacia daño lo que resbalaba sobre la vida de los otros. La rosa era su flor predilecta; su divisa *To day*. Sí, trabajar fué su norma nunca desmentida. Escribir y más escribir era lo más suyo ineludible. Había logrado reunir una

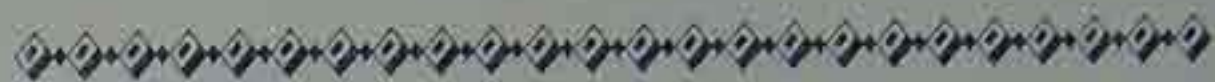
colección de telas de Turner, de ese deslumbrado de la luz, a quien amaba por sobre todos los pintores. Exaltaba Ruskin la simplicidad, como una de las virtudes permanentes de la existencia. "*No emplees nunca —aconsejaba con ironía— urado de oro, ni encuadernes los libros de cuentas con esmalte, ni pongas bajorrelieves en las muelas del molino*".

Si se examina la vida de Ruskin, ¡cómo sus fervores estéticos se manifiestan a través de ciertos repudios y preferencias! En la niñez le fastidiaba una prima suya, porque se peinaba con bucles a la inglesa, estilo que él consideraba antiestético. Le disgustaban en sus días de estudiante en Oxford, los condiscípulos o profesores, que en su indumentaria, no tuvieran algo del Erasmo pintado por Holbein. Por educación protestante recibida en el hogar, hecha más entrañable por la lectura de la *Biblia*, era contrario al Papado. Sin embargo, elogiaba la belleza majestuosa que trascendía de las figuras de los Papas. Ni era un pensador ni un psicólogo, Ruskin. Era sólo un esteta. ¡Y tanto como lo era, lo exteriorizaba en la finura penetrativa de sus análisis! Ruskin no parecía un habitante de este mundo. No podía vivir, sino pensando en cosas singulares o hermosas. Soñaba con el uso de monedas con el cuño concebido por orfebres, como el artístico florín de la Florencia del Renacimiento.

JOSÉ R. DESTÉFANO.

CAPÍTULO I

LA LAMPARA DEL SACRIFICIO



1. La arquitectura es el arte de erigir y de decorar los edificios construidos por el hombre, cualquiera que sea su destino, en forma tal que su aspecto incida sobre la salud, sobre la fuerza y sobre el placer del espíritu.

Antes de comenzar este estudio es indispensable establecer una cuidadosa distinción entre la Arquitectura y la Edificación o Construcción.

Se entiende en la acepción común por edificar, reunir y ajustar los diferentes trozos de cualquier edificio o receptáculo de proporciones considerables. Así tenemos la construcción de iglesias, la construcción de casas y la de navios o de carruajes. Que un edificio se eleve del suelo, que otro flote, que un tercero esté suspendido sobre resortes, no entraña ninguna diferencia en la naturaleza del arte —si se le puede llamar así— de la construcción o edificación. El hombre que ejerce este arte es, individualmente, un constructor religioso, naval o de cualquier otro nombre que se ajuste a sus trabajos;

pero el arte de construir no puede considerarse arquitectura por el solo hecho de la estabilidad de lo que se edifica; no es por la arquitectura por lo que se levanta una iglesia o se la hace apta para recibir y contener cómodamente a cierto número de individuos reunidos para celebrar los oficios religiosos, ni es la arquitectura lo que hace comfortable un carruaje o rápido un navío. No quiero afirmar que la palabra no sea a menudo aplicada tal vez de un modo legítimo en este sentido (hablando de construcciones navales, por ejemplo); mas en este caso, la arquitectura queda excluida de las bellas artes. Es necesario no incurrir, por una nomenclatura vaga, en la confusión que engendraría el hacer extensivos a la esfera de la arquitectura propiamente dicha los principios pertenecientes sólo a la construcción.

El nombre de arquitectura debe reservarse para el arte que, comprendiendo y admitiendo como condiciones de su funcionamiento las exigencias y necesidades corrientes del edificio, imprime a su forma ciertos caracteres venerables y bellos, aunque inútiles desde otros puntos de vista. Por esto nadie calificará de arquitectónicas las leyes que determinan la altura o la posición de un bastión; pero cuando al revestir la piedra se le añade un trozo inútil, una estriá, por ejemplo, habrá arquitectura. Sería igualmente ilógico el calificar de signos arquitectónicos las almenas y las ballesteras, toda vez que ellas no consisten más que en una galería avanzada o en una cima de masas salientes con aberturas simétricamente colocadas por debajo para lanzar los proyectiles. Sin embargo, cuando estas masas salientes terminan por debajo en remates redondeados, o estas cúspides están llenas de aberturas arqueadas o decoradas con hojas de trébol, lo que también se juzga superfluo, habrá arquitectura. No es siempre fácil de-

terminar la separación de un modo preciso y determinado, porque apenas existen monumentos en los que no haya alguna apariencia o rastro de arquitectura; pero es imposible que haya arquitectura que no esté basada sobre la construcción, ni puede haber buena arquitectura que no esté basada en una construcción buena; es fácil e indispensable separar las dos ideas y dejar bien sentado que la arquitectura no trata más que de lo que está por encima y más allá de su destinación habitual. Digo "habitual" porque un edificio construido en honor de Dios o a la memoria de un hombre, tiene un destino al cual le predispone su decorado arquitectónico, pero no un destino que limite su plan y sus detalles con exigencias inevitables.

2. La arquitectura propiamente dicha se dividirá en cinco clases:

*Religiosa*, comprendiendo todas las construcciones erigidas en servicio o en honor de Dios.

*Commemorativa*, comprendiendo a la vez monumentos y tumbas.

*Civil*, comprendiendo todo edificio levantado por una nación o una sociedad a impulso de las necesidades o los placeres habituales.

*Militar*, comprendiendo todos los trabajos privados o públicos de defensa.

*Doméstica*, comprendiendo las habitaciones de todas clases y de todo género.

Así, pues, entre los principios que me esfuerzo en desarrollar (aunque todos se deben aplicar, como he dicho, a cada período y a cada estilo de arte), los hay que se relacionan, necesariamente, del modo más completo con un género de

construcción que con otro, como son los que tienen por fuente la inspiración y no las reglas. Entre éstos quisiera colocar en primer lugar el espíritu o disposición que teniendo influencias sobre todos, está más estrechamente relacionado con la arquitectura religiosa y conmemorativa, espíritu o disposición que ofrece para el trabajo materiales preciosos, no por la utilidad del edificio, sino como ofrenda y sacrificio de lo que deseáramos para nosotros mismos. Este sentimiento, que no se ha tenido en cuenta por completo en todo tiempo, es desconocido aun hoy por los que construyen edificios religiosos, y hasta podría decirse que muchos entre nosotros lo considerarán como un principio de ignorancia peligroso y criminal. No entra en mi ánimo el discutir ahora las objeciones que pueden alegarse contra él, las cuales son numerosas y extensas; pero si solicito de la paciencia de mis lectores que se me permita exponer las sencillas razones que me hacen creer que es un sentimiento justo y bueno, tan agradable a Dios y honroso para los hombres como indudablemente necesario a la producción de toda gran obra del género, de las que nos ocuparemos por el momento.

3. Empezaremos por definir desde luego claramente esta *Lámpara* o *Espíritu de Sacrificio*. He dicho antes que nos incita al ofrecimiento de materiales preciosos, no porque éstos sean útiles y necesarios, sino sólo porque son preciosos. Se dará, por ejemplo, el caso de que al elegir entre dos mármoles igualmente bellos, aplicables y durables, haya un espíritu que escoja el más costoso, por esta misma razón, o que entre dos géneros de decoración igualmente adecuada escoja la más complicada, por igual causa, a fin de que se pueda en una misma superficie ostentar más coste y más

pensamiento. Se le puede definir, por tanto, de la manera más entusiasta y tal vez más negativa, como lo contrario del sentimiento característico de la época moderna, la cual desea obtener los mejores resultados en la forma más económica.

Se aúnan, pues, en este sentimiento dos aspectos distintos: el primero, deseo de practicar la abnegación por puro amor de contricción, deseo satisfecho por el abandono de cosas amadas o codiciadas, sin que al hacerlo se tenga presente ningún objeto directo, como el de llenar necesidad alguna; el segundo, deseo de complacer a otro por la riqueza del sacrificio. La realización en el primer caso es ya privada, ya pública, más a menudo y quizá más felizmente privada, mientras que en el segundo caso el acto es por lo general y para su mayor utilidad pública. No puede menos de parecer nimio afirmar lo útil de la abnegación por sí misma, cuando por tantos otros conceptos se hace cada día necesaria en un grado más elevado que aquel en el cual la practicamos cada uno de nosotros. Pero yo creo que por no reconocerla ni considerarla como un bien en sí misma, nos inclinamos a no cumplir con sus deberes aun cuando se nos hagan imperativos, calculando, no sin parcialidad, si el bien ofrecido por los demás compensa o justifica la cantidad de perjuicio que nos ocasiona, en lugar de aceptar con alegría y como una ventaja personal la ocasión del sacrificio. En cualquiera de los casos es inútil insistir ahora sobre la cuestión, pues para los que quieren practicarla, siempre hay ocasiones de abnegación más altas y más útiles que las referentes a las artes.

En su segundo aspecto, en aquel que se refiere especialmente a las artes, este sentimiento es de una justicia aun más dudosa. Depende de nuestra respuesta a la grave pregunta: ¿Podemos honrar a Dios con el homenaje de cualquier objeto

material de valor o por cualquier empleo de la actividad o de la sabiduría que no sea directamente útil a los hombres?

Porque observad que no se trata ahora de saber si la belleza y la majestad de un edificio pueden o no responder a un fin moral; no es de ninguna manera del *resultado* de la labor de lo que hablo, sino de la pura y simple escasez: materiales, trabajo y tiempo. ¿Son estas ofrendas, pregunto de un modo independiente de su resultado, aceptables para que Dios las considere dignas de hacerles honor? Cuando para resolver esta cuestión acudamos a la decisión del sentimiento, de la conciencia o de la razón solamente, no obtendremos sino una respuesta contradictoria o imperfecta. No admite respuesta definitiva sino después de haber examinado otra cuestión bien diferente, la de saber si la Biblia es un solo libro o dos, y si el carácter de Dios revelado en el Antiguo Testamento difiere del carácter que revela en el Nuevo.

4. Si los designios singulares, que según sus miras especiales observa la Providencia en un momento dado de la historia de la humanidad, pueden ser abrogados en otro por esta misma autoridad divina, todo signo divino que representa o que invoca alguna ley del pasado o del presente no será variado ni podrá considerarse modificado por la abnegación de esta ley. Eso es evidente. Dios es uno y el mismo; unos mismos hechos le satisfacen siempre o le desagradan siempre, aunque El pueda dignarse modificar el modo por medio del cual se debe consultar, por ejemplo, Su voluntad según la condición de los hombres. Así, era menester para la comprensión del misterio de la Redención por el hombre que este misterio fuera desde el principio predicho por el símbolo del sacrificio de la sangre. Pero semejante sacrificio no causaba a Dios

más satisfacción en la época de Moisés que en la nuestra. Jamás ha sido aceptado por El como propiciador de los pecados un sacrificio distinto de éste. Para que no quede la menor duda sobre este punto, la indignidad de todo otro sacrificio está proclamada en la época misma en que el sacrificio simbólico se exigía con más fuerza. Dios era un espíritu y no podía ser adorado sino en espíritu de verdad y de una manera tan exclusiva y tan única, en la época en la cual cada día entrañaba sus exigencias de servicio o de ofrenda simbólica y material, como en la nuestra, en la cual El no reclama más que la de corazón.

Es, por ende, un principio de los más indudables que si en la manera de cumplirse un rito en una época cualquiera se pueden encontrar particularidades de las cuales podamos suponer o podamos legítimamente juzgar que son agradables a Dios en aquella época, estas mismas particularidades le serán agradables en todas las demás en el cumplimiento de todos los ritos o ceremonias con las que puedan relacionarse, a menos que no haya sido a continuación revelado por un fin particular, que su voluntad exigía ahora la supresión. Este argumento tendrá aun más fuerza si puede probarse que tales condiciones no eran esenciales a la perfección del rito en su aplicación y su importancia humana y que no fueron añadidas a él sino suponiéndoselas *en sí* agradables a Dios.

5. Pero ¿era necesario para la perfección del sacrificio levítico o señal distintiva, o lo era para su utilidad —como explicación de las vías divinas— que costase algo a la persona en favor de la cual se celebraba? El sacrificio, al contrario, tal como se anunciaba, debía ser el don gratuito de Dios. El coste del verdadero sacrificio, o la dificultad de obtenerlo,

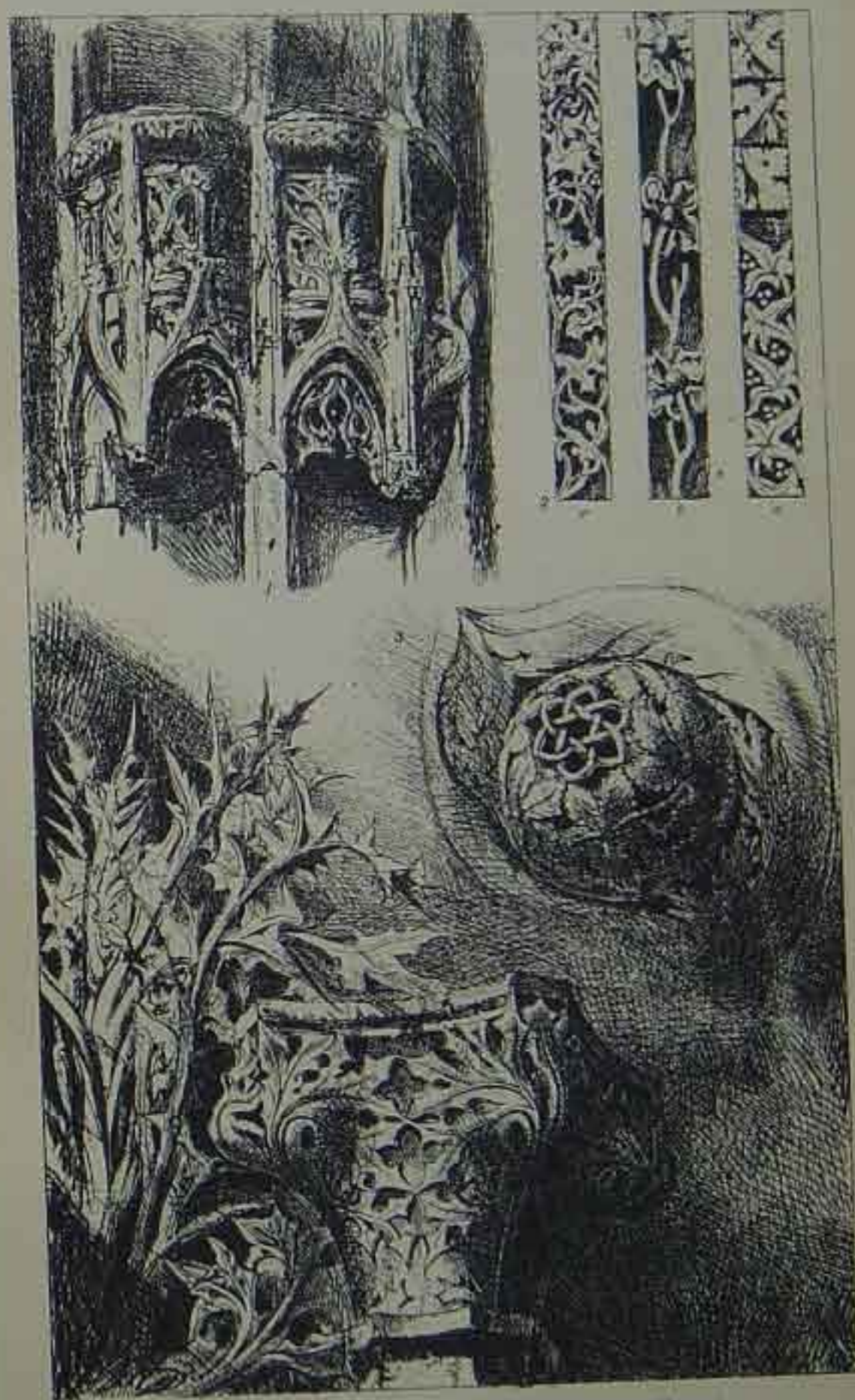
no podía menos de tornarlo en cierto modo obscuro y menos aun podía expresar la ofrenda que Dios quería hacer posible a todos los hombres. Pero, sin embargo, tal alto precio era generalmente una condición requerida para la admisibilidad del sacrificio. "Y yo no ofreceré al Eterno, mi Dios, holocaustos que nada me cuesten." El valor, pues, debió ser una condición agradable y común a las ofrendas humanas de todos los tiempos; habiendo sido agradable a Dios una vez lo deberá ser siempre, a menos que hubiera sido directamente prohibida por El, lo que jamás sucedió.

Además, ¿era necesario para la perfección simbólica del holocausto levítico que éste fuera de lo mejor de la parroquia? No cabe duda de que la pureza del sacrificio producía una impresión más fuerte sobre el espíritu cristiano; pero ¿era a causa de esta fuerza de impresión como realmente lo exigía Dios? De ningún modo. Era reclamada por El como pudiera ser reclamada por un soberano terrestre, como testimonio de respeto. "Ofrece dones a tu jefe." La ofrenda sin valor era rechazada, no porque ella no representase a Cristo o porque no respondiese a los fines del sacrificio, sino por ser indicio de un sentimiento débil en la oferta de los mejores bienes al Señor, que los había concedido. Era a los ojos de los hombres una irrespetuosidad hacia Dios. De aquí puede con certeza deducirse que sean los que sean los holocaustos que pudiéramos juzgar hoy dignos de ser ofrecidos a Dios (yo no preciso su naturaleza), hoy, como en lo pasado, han de reunir la condición de ser los más bellos de su género.

6. Hay algo más; el arte y el esplendor en la forma o las ceremonias del tabernáculo o del templo, ¿eran cosas imprescindibles en la práctica del sistema de Moisés? ¿Eran nece-

sarios para la perfección de alguno de los oficios simbólicos aquellos tapices azules, púrpura y escarlata? ¿Lo eran aquellos clavos de acero, aquellos pedestales de plata, aquellas planchas de madera de Sittim y aquella cubierta de oro? Queda por lo menos un hecho evidente: el peligro de ver a este Dios que ellos adoraban asociado, en el espíritu de los siervos de Egipto, a los otros dioses a los cuales esos ciervos veían ofrecerles semejantes presentes y rendirles parecidos honores. La probabilidad, en nuestra época, de una misma confusión con los sentimientos del católico romano idólatra, no es nada comparada con el peligro que representaba para el israelita la menor simpatía por el egipcio idólatra. Esto no era un peligro imaginario y dudoso. Estaba fatalmente probado por su caída, durante un mes de abandono a su propia voluntad; caída en la idolatría más servil, marcada, sin embargo, por ofrecer al ídolo el holocausto que su jefe les había poco tiempo antes mandado ofrecer a Dios. Tal peligro era inminente, perpetuo y del más pernicioso género. Dios procedió a evitarlo, no sólo por medio de sus mandatos y de sus amenazas y sus promesas, sino por medio de sus decretos temporales de severidad tan terrible, que casi velaba momentáneamente a los ojos de Su pueblo Su atributo de misericordia. El fin principal de toda ley promulgada por esta teocracia o de toda sentencia pronunciada para su defensa, era destacar en Su pueblo el odio a la idolatría, odio escrito bajo sus pasos en la sangre de los cananeos, y más rigurosamente aún en la noche de su propia desolación cuando los niños y sus madres desfallecían en las calles de Jerusalén y el león seguía a la presa por sus huellas hasta en el polvo de Samaria. No se había atacado, por tanto, este peligro mortal (forma la más simple, natural y eficaz para los hombres), elevando al culto

del Ser divino todo aquello que pudiera encantar al espíritu, formar la imaginación o limitar la idea de Dios a un solo punto. ¿No era agradable a Dios este modo de obrar cuando exigía para El los mismos honores que los paganos rendían a sus idolos y aceptaba para El la morada que le habían dedicado? ¿A qué fin? ¿Era necesaria la magnificencia del tabernáculo para realizar o representar la magnificencia divina en el espíritu de Su pueblo? ¿Necesitaria la púrpura o la escarlata el pueblo que había visto al gran río del Egipto arrastrar hasta el mar sus olas rojas durante su condenación? ¿Necesitarían lámparas y querubines de oro los que habían visto el fuego del cielo cubrir como un manto el monte Sinai y entreabrir sus arenas doradas para recibir a su legislador mortal? ¿Necesitarían las cerraduras y las cintas de plata los que habían visto las olas plateadas del mar Rojo encerrar bajo sus ondulaciones los cadáveres de los caballos y de los caballeros? No. No había sino una razón, y ésta es eterna. El pacto que Dios había hecho con los hombres fué acompañado de un testimonio exterior de su perpetuidad y del recuerdo constante que El conservaría; la aceptación de este pacto por ellos se podía igualmente marcar y señalar en la práctica por medio de cualquier testimonio exterior de su amor, de su sumisión y de la sumisión de ellos y de los suyos a su voluntad. Su reconocimiento hacia El y su continuo recuerdo podían, por consecuencia, expresarse de modo durable por medio de la ofrenda, no ya de los primogénitos de sus rebaños, no ya de los frutos de la tierra y de un diezmo sino de todos los tesoros de la sabiduría y de la belleza; del pensamiento que inventa y del brazo que trabaja; de la riqueza de la madera y de la piedra pesada; de la fuerza del hierro y del brillo del oro,



2. Ornamentos de las catedrales de Rouen, Saint Lo y Venecia.

Dejemos ahora a un lado este principio extenso y siempre en vigor, incapaz, podría decir, de ser abrogado en tanto que los hombres reciban de Dios los dones terrestres. De entre todo lo que se posee se debe elegir su diezmo; sin él, Dios se encuentra olvidado en una medida igual. Sobre la destreza y la riqueza, sobre el vigor y la inteligencia, sobre el tiempo y el trabajo se debe escoger una ofrenda con veneración. Si alguna diferencia hay entre el holocausto levítico y el holocausto cristiano, es que el último puede ser de una influencia tanto más grande cuanto menos simbólico sea en su significación, puesto que es más de reconocimiento que de sacrificio. No puede ser una excusa valedera que la Divinidad no habite hoy visiblemente su templo; si ella es invisible, la culpa está en nuestra fe desfalleciente. No puede ser una excusa el que otros deberes sean más inmediatos o más sagrados. Se puede cumplir con éstos sin que el otro padezca. Por tanto, es preciso responder a esta objeción, tan débil como frecuentemente repetida.

7. Se ha dicho —y se debía de decir siempre porque es exacto— que nosotros hacemos un sacrificio más honroso hacia nuestro Señor socorriendo a los pobres, esparciendo el conocimiento de su nombre, y predicando virtudes por las cuales este nombre es venerado, que ofreciendo presentes materiales en su templo. Esto es absolutamente cierto. ¡Desgraciados de aquellos que piensen que toda otra especie de oblación puede en algún modo reemplazarlos! ¿Tienen las gentes necesidad de espacio para orar y de invitaciones para entender su verbo? ¿No es éste entonces el momento de pulimentar pilares y de esculpir cátedras? Hagamos desde luego suficientes muros y construyamos techos. ¿Tienen las gentes necesidad

de enseñanzas por todas partes y de pan todos los días? Entonces son diáconos y sacerdotes los que nos hacen falta y no arquitectos. Yo insisto sobre este punto e intercedo por él. Descendamos a nosotros mismos, y veamos si está verdaderamente aquí la razón de nuestra inferioridad en esta obra menor. El debate no es entre la casa de Dios y sus pobres, no es entre la casa de Dios y su evangelio.

Es entre la casa de Dios y la nuestra. ¿No tenemos nosotros mosaicos en nuestros pisos, frescos caprichosos sobre nuestros techos, estatuas en los nichos de nuestros corredores, muebles dorados en nuestros salones y objetos preciosos en nuestras vitrinas? ¿Hemos ofrecido siquiera el diezmo de todo esto? Todo esto es o debía ser el testimonio de que nos hemos consagrado lo suficiente a las pesadas exigencias de las necesidades humanas, y de que nos quedaba esto que podríamos emplear en el lujo. Así, pues, será más grande y más noble que este lujo egoísta el aportar al servicio sagrado una parte de los objetos y presentarlos como un recuerdo de que el Eterno, que nos da a la vez la fuerza y la recompensa, ha santificado tanto nuestro placer como nuestro trabajo. Mientras no hayamos hecho esto, no comprendo cómo podemos guardar tales bienes y ser felices. No comprendo el sentimiento que arquea elegantemente nuestros portales y adorna el umbral, y deja a la Iglesia una puerta mezquina y un umbral de tierra molida; el sentimiento que enriquece nuestros propios salones con la mayor suntuosidad y tolera la desnudez de las paredes y la estrechez del templo. Rara vez se puede hacer una elección tan severa, rara vez es posible ejercer una tal renuncia. Existen casos aislados, en los que la dicha y la actividad intelectual de los hombres están subordinadas a cierto grado de lujo en sus moradas; entonces

es un lujo de buena ley, sentido y gozado, y del que nace un provecho. Pero en la mayor parte de los casos nada parecido se goza; los recursos medios del hombre no alcanzan para tanto, y a los que les *puede* alcanzar no les causa el menor placer y pueden pasarse sin ello. Se verá en el transcurso de los capítulos que siguen que no abogo por la mezquindad en las habitaciones privadas. Introduciría voluntariamente toda magnificencia, todo esmero y toda belleza en donde sea posible; pero no haría ese gasto inútil empleándolo en adornos de cualquier género o en vulgaridades: cornisas en los techos, pinturas en las puertas, franjas en las cortinas y tantas otras cosas que han llegado a ser corrientes por estupidez y por apatía —cosas de necesidad corriente, de las cuales dependen comercios enteros, de las que nunca ha emanado un solo rayo de placer verdadero, y que se derivan de un uso muy antiguo y muy vulgar—, cosas que llevan tras de sí la mitad de los gastos de la vida, y que destruyen más de la mitad de su bienestar, de su nobleza, de su dignidad, de su frescura y de su facilidad.

Hablo por experiencia: sé lo que es vivir en una cabaña entre un tablado y unas vigas de abeto, con un hogar de micasquito, y sé también que por muchos conceptos es esto más sano que vivir entre tapices de Turquía y artesonados de oro, cerca de una reja de acero de barrotes pulimentados. No digo que esto no tenga su lugar y conveniencia; pero declaro con energía que el ofrecimiento colectivo y un oportuno empleo de la décima parte de los gastos sacrificados en vanidades domésticas (cuando no perdidos estúpidamente y de un modo absoluto en inconvenientes y encumbramientos domésticos) permitirían construir una iglesia de mármol en cada pueblo de Inglaterra, una iglesia tal que sería nuestra

alegría y nuestra dicha al aproximarnos en nuestras excursiones y en nuestros paseos diarios, una iglesia tal, que vista de lejos resplandeciera ante los ojos, irguiéndose alta y bella por encima de la purpúrea multitud de los techos de los humildes.

8. He dicho en cada pueblo. No quiero una iglesia de mármol en cada pueblo; ¿qué digo? No quiero ninguna iglesia de mármol por ella misma, sino por aquel estado de espíritu que las eleva. La Iglesia no necesita de exteriorizaciones visibles; su fuerza es independiente de éstas, su pureza le es opuesta en cierta manera. La sencillez del santuario campestre es más seductora que la majestad del templo de las ciudades; mas puede dudarse de si semejante majestad fué jamás para el pueblo un medio de acrecentar la piedad; para los constructores lo ha sido y lo será siempre. No es la iglesia lo que queremos, sino el sacrificio; no es la emoción de la admiración, sino el acto de la adoración; no es el don, es la acción de dar. Ved como una completa comprensión de esta idea podría aportar más caridad entre algunos hombres de sentimientos contrarios por naturaleza, más dignidad en la obra. No hay necesidad de ofender con un esplendor inoportuno y que se jacta de si mismo. El don puede hacerse humildemente. Tallad una columna o dos en un bloque de pórfido; consagra un segundo mes de trabajo para la escultura de algunos capiteles; proponeos que la construcción del monumento, aun en su más sencillo detalle, sea perfecta y sólida; el testimonio de aquellos que se dan cuenta de todo esto, hablará alto y claro. En cuanto a los otros, nada les asombrará. Mas no consideréis que este acto sea locura o vanidad. ¿Cuál era la utilidad de aquella agua adquirida costosamente en los pozos de Betlehem, con la cual el rey de Israel lavó

el polvo de Adullam? ¿Y no valía, sin embargo, más que si la hubiera bebido? ¿Cuál era la ventaja o utilidad de este acto apasionado del sacrificio cristiano, contra la cual la objeción que emitió por primera vez una boca desleal —de la que quisiéramos triunfar— ha tomado para siempre un tono tan desagradable?

No hay que preguntar más cuál es la utilidad de nuestra ofrenda para la Iglesia. Por lo menos ella es mejor para nosotros que si la hubiéramos conservado para nosotros mismos. También puede ser mejor para los demás; en último caso, es una probabilidad, si bien debemos apartarnos con temor de la idea de que la magnificencia del templo pueda ayudar a la eficacia de la adoración o a la fuerza del ministerio. Que lo que nosotros hagamos y lo que nosotros ofrezcamos no sea nocivo a la sencillez de la una o no debilite como reemplazándole el celo del otro. Este es el abuso y la falsedad del catolicismo romano, que contradice directamente el verdadero espíritu del holocausto cristiano. La concepción de la Iglesia para los católicos tiene en su primer jefe toda la representación. Es, desde el principio al fin, un trabajo de fachada. El peligro y el lado malo en la decoración de las iglesias se encuentra, no en su realidad ni en la verdadera riqueza y arte que se ha desplegado, del cual las gentes inferiores no tienen jamás el sentimiento, sino en el oropel y sus relumbrones, en el dorado de los pulpitos, la pintura de las estatuas, el bordado de los trajes y el número de las piedras falsas. Todo esto suele sobreponerse a lo que es bueno o grande en sus edificios. De un holocausto de reconocimiento —que no puede ser ni ostentoso ni retribuido; que no debe ni incitar al elogio ni comprar la salud—, no tiene la menor idea el católico romano como tal.

9. Por tanto, queriendo particularmente impedir que se atribuya al don otro mérito o ventaja que la concedida al estado de espíritu que preside a su presentación, puede hacerse notar que la práctica respetuosa de un principio justo resultará, a pesar de todo, inferior. Al israelita se le exigían las primicias de sus bienes en testimonio de fidelidad; mas el pago de estas primicias era recompensado a continuidad y específicamente por un aumento de sus bienes. Riquezas, larga vida y paz eran las recompensas prometidas y condecoradas de su holocausto, aunque no debían ser, sin embargo, su fin. El diezmo satisfecho a la tienda era la condición formulada de bien obrar para la recepción de aquélla, cuyo lugar no faltaría. Y así será siempre. Dios no olvida jamás cualquier trabajo o labor de amor; y en cuanto a las primeras y mejores partes o fuerzas a El ofrecidas, serán multiplicadas y aumentadas al séptuplo. Así, aunque no esté necesariamente en el interés de la religión admitir el servicio de las artes, las artes no prosperarán jamás sin haberse consagrado primero a este servicio, por medio del arquitecto y del administrador: por el primero, en un objeto de amor escrupuloso y sincero; por el segundo, con tanta o más franqueza y tanto o más cálculo que si se tratase de la satisfacción de sus propios sentimientos. Admitamos lealmente este principio, y por frío, por restringido que pueda estar por la práctica, por débil que pueda ser su real influencia y por empequeñecido que resulte el carácter sagrado por la oposición de la vanidad y del interés, su simple reconocimiento llevará en sí la recompensa. Con nuestra actual acumulación de medios y de inteligencia el arte recobraría un impulso y una vitalidad desconocidos desde el siglo XIII. No afirmo esto más que como una consecuencia nacional. Reconocería una

medida más extensa de toda gran facultad espiritual allí donde estas facultades hubieran sido sabias y religiosamente utilizadas. Sin embargo, el impulso a que aludo sería, humanamente hablando, cierto, y resultado natural de la sumisión a estas dos grandes condiciones corroboradas por el espíritu de sacrificio, cuando trabajando de la mejor manera posible considerásemos todo cúmulo de trabajo aparente como cúmulo de belleza en el edificio. Sacaré algunas deducciones prácticas de estas dos conclusiones para terminar.

10. Respecto a la primera, basta ella misma para garantizar el resultado. Es necesario observar cómo tropezamos constantemente. Ninguno de nosotros es tan buen arquitecto que pueda trabajar por encima de sus fuerzas, y sin embargo, no conozco un edificio de construcción reciente en el que no salte a la vista que ni el arquitecto ni el que ordenó la obra lo hicieron de un modo irreprochable. Es la característica particular de toda obra moderna. Casi todos los antiguos trabajos fueron ejecutados pacientemente. Podrían ser tal vez duros, labor de niños, de bárbaros, de aldeanos, pero son siempre concienzudos. En nuestros días recibimos la impresión de que los tenemos por nuestro dinero, la impresión de una brusca detención por todas partes, de una indolencia complaciente por los bajos precios; jamás recibimos la impresión de un leal empleo de nuestras fuerzas. ¡Desdichada manera de trabajar! Arrojemos de nosotros semejante tentación... no nos rebajemos de modo voluntario para en seguida murmurar y deplorar nuestra insuficiencia; confesemos nuestra pobreza o nuestra parsimonia, pero no calunniemos nuestra inteligencia humana. No se trata de saber cuánto debemos hacer, sino cómo se debe esto hacer;

no se trata de hacer más, sino de hacer mejor. No llenemos nuestro techo de miserables rosetas de un trabajo imperfecto y grosero; no coloquemos junto a nuestras puertas rígidas imitaciones de la estatuaria de la Edad Media. Estos son verdaderos insultos al buen sentido, que no hacen sino volvernos incapaces de sentir la nobleza de sus prototipos. Su pongamos que no podemos gastar en nuestro decorado más que hasta cierto límite; llamemos al Flaxman de la época, sea quien sea, y encarguémosle el modelado de una sola estatua, un friso o un solo capitel, o bien hasta donde nos sea permitido, imponiéndole como única condición que él trabaje del modo más exquisito; colocaremos su obra donde esté mejor situada y nos conceptuaremos satisfechos. Nuestros restantes capiteles no serán sino simples bloques y nuestros restantes nichos estarán vacíos. No importa; vale más una obra incompleta que un conjunto malo. Es posible que no deseemos una decoración de un orden tan elevado; escojamos entonces un estilo menos alto, y aún si se quiere, unos materiales más toscos. Lo que queremos poner en vigor exige solamente que lo que pretendamos hacer y producir sea en los dos casos lo mejor del género. Escoged el trabajo a hachazos de los normandos en lugar del friso y de la estatua de Flaxman, pero que éste sea entonces el mejor trabajo que se pueda ejecutar a hachazos. Si no podéis hacer el gasto que os suponen los mármoles, servios de piedra de Caen, pero que sea de la mejor capa; si no podemos costear la piedra recurriremos a los ladrillos, pero de los mejores, prefiriendo siempre lo bueno en un orden inferior a lo malo en otro más elevado. Este es el medio, no ya de mejorar toda clase de labor y de consagrar a su mejor uso cada especie de materiales, pues esta honradez y modestia están en armonía con

los principios justos, rectos y nobles que en breve hemos de examinar.

II. La segunda condición que nos ha sido necesario señalar, es la importancia de la manifestación del trabajo para la arquitectura. He tratado de la cuestión. Es, a decir verdad, una de las fuentes más frecuentes de placer que dependen del arte, teniendo siempre en cuenta ciertos límites. No parece fácil de explicar por qué el trabajo, representado por materiales, preciosos, soporta, a menos de una convicción de falta o de error, el ser derrochado, mientras que el derrochar un verdadero trabajo es siempre penoso desde que nace. Además, los materiales de precio se pueden emplear con profusión y negligencia por la magnificencia que acusa lo que se ve raramente, mientras que el trabajo del hombre no se gasta con abandono e indolencia sin una convicción inmediata de perjuicio. Porque la fuerza del ser viviente no fué jamás destinada por su Creador a un sacrificio inútil, mientras que nos es a veces provechoso separarnos de lo que conceptuábamos una substancia preciosa, mostrándonos que en un tal uso ella se convertiría en escoria o en polvo. Entre el delicado equilibrio, entre la tensión del esfuerzo o el entusiasmo por una parte y su inútil gasto por otra, hay más de una cuestión y sólo un sentimiento justo y vigilante podría afrontarla. En general, nos choca menos la pérdida pura y simple de trabajo que la falta de juicio que semejante pérdida acusa. Así, cuando los hombres trabajan a todas luces por amor al trabajo, y cuando parece que saben dónde y cuándo pueden hacer producir a su trabajo todo su efecto, no nos desagrada. Al contrario, quedaremos satisfechos si tal labor se perdió en la ejecución de un principio o por evitar

una decepción. Tenemos aquí, a decir verdad, una ley perteneciente a otra parte de nuestra materia, pero que también puede formularse aquí. Siempre que en la construcción de un edificio ciertas partes continuación de otras que forman una ornamentación quedan ocultas a la vista, no debe cesar la ornamentación en esas partes. Se cree en su existencia: no debe ser engañosamente suprimida. En el caso, por ejemplo, en la escultura de dos estatuas del ornamento de un templo, a las que quizá jamás ha de verse, no por esto ha de dejárselas sin terminar. Igual sucede con la ejecución de los adornos en los sitios llenos de sombra u ocultos; más vale errar por un exceso de perfección. Lo mismo con la continuación de cordones y de otras molduras análogas. No es que no pueda detenerse; cuando han de prolongarse hasta algún rincón impenetrable entonces se las detiene de un modo invisible, atrevidamente, bajo un adorno final bien visible, a fin de que no se suponga que están en donde no existen. Los arcos de las torres que franquean los cruceros de la catedral de Rouen tienen en el nacimiento curvas decoradas por rosetas sobre los tres lados visibles y no las tienen en el techo. La rectitud del procedimiento es, ante todo, un asunto de delicada controversia.

12. No olvidemos que la visibilidad depende, no ya de la colocación, sino de la distancia. El trabajo nunca es más penoso y más imprudentemente derrochado por un exceso de delicadeza como sobre las partes alejadas de la vista. Aquí aun debe, sin embargo, regir el principio de la honradez de nuestro trabajo. No debemos ejecutar un adorno que ha de recubrir todo el edificio entero (o por lo menos que hemos de encontrar en cada una de sus varias partes) con minucia

en donde haya de estar cerca de la vista y groseramente allá donde ha de estar alejado. Esto es engañoso y deshonesto. Estudiad cuáles ornamentaciones harán buen efecto de lejos y cuáles otras lo harán de cerca, y distribuidlas de modo que queden ante la vista aquéllas de naturaleza delicada, y lejos de ella las de más atrevida y fuerte ejecución. Si un orden de ornamentación ha de estar a la vez próximo y lejano, tened cuidado que la ejecución sea tan atrevida y tosca donde salté a la vista como donde se aleje, de manera que el espectador se dé cuenta de lo que aquello es y de lo que vale. Así, todos estos adornos posibles de ser ejecutados en general por obreros, pueden ser repartidos por todo el edificio, mas los bajorrelieves, los nichos y los capiteles de un trabajo fino, serán reservados para la parte baja. La comprensión de esta necesidad banal añadirá dignidad al edificio aunque resulte cierto desorden o alguna asimetría en el ordenamiento. En San Zeno, de Verona, los bajorrelieves, llenos de movimiento y de interés, están situados en el paralelogramo de la fachada y no pasan de la altura de los capiteles de las columnas del pórtico. Encima no se encuentra sino un simple y pequeño arco de un dibujo gracioso, y sobre éste las paredes lisas con columnas facetadas regularmente. El conjunto es diez veces más imponente y más bello que si la fachada estuviera completamente llena de adornos detestables. He aquí un ejemplo de la manera de conformarnos con poco cuando no podemos permitirnos mucho. Lo mismo que las portadas del crucero de la catedral de Rouen, están éstas cubiertas de bajorrelieves delicados (de los que ya hablaré extensamente) hasta cerca de altura y media de un hombre; por encima se levantan los nichos y las estatuas habituales de proporciones más visibles. Igual sucede con el Campanile, en Florencia; su círculo de ba-

jorrelieves está colocado en su parte inferior; por encima se levantan las estatuas; sobre éstas las obras de mosaico y las columnas de fuste torcido, de una finura exquisita, como todos los trabajos italianos de esta época, aunque de aspecto tosco y vulgar para los ojos de lo florentinos con relación a los bajorrelieves. Así se encuentran generalmente las hornacinas de trabajo más delicado y las molduras más finas del arte gótico francés, en las portadas y ventanas bajas, bien a la vista, aunque haya a veces —porque es de la naturaleza de este estilo dilatarse por efecto de su exuberancia— un desbordamiento y un florecimiento desordenado y que se remonta hasta el cielo, como en el frontis de la fachada Oeste de Rouen y en el rosetón colocado detrás de ella, en el cual hemos visto una decoración de flores de la más maravillosa labor, casi invisible desde abajo y que no hace sino añadir un general enriquecimiento a las sombras profundas que despiden las columnas del frontispicio. Conviene observar que este decorado mismo es de un mal flamígero y presenta en sus detalles como en su empleo caracteres de la decadencia del Renacimiento. En las portadas Norte y Sur, por el contrario, más antiguas y más grandiosas, la obra es noblemente proporcionada a la distancia: las hornacinas y las estatuas que coronan la portada septentrional a cien pies del suelo, son colosales y simples a la vez. Y lo son visiblemente desde abajo, de modo que no producen decepción y a cierta altura muestran un trabajo concienzudo y acabado: son lo que se espera que sean. Los rasgos son muy bellos, muy expresivos y de la ejecución más delicada de su tiempo.

13. Sin embargo, es preciso no olvidar que si la ornamentación en todo bello edificio antiguo, sin excepción, por lo

menos para lo que yo conozco, es más acabada en la base, lo es en las partes elevadas en cantidad muy considerable. En las altas torres, nada más natural ni más justo que la solidez de los fundamentos, tan necesaria como la división y la visibilidad de la superestructura; aquí las obras más ligeras y las coronas ricamente labradas de las más recientes torres góticas. El campanile de Giotto, en Florencia al cual ya hice alusión, es un ejemplo exquisito de la unión de los dos principios; delicados bajorrelieves decoran su maciza base, mientras que la ornamentación calada de las ventanas superiores atrae la mirada por su ligero encadenamiento. Una rica cornisa lo corona todo. En tan bellos modelos de esta disposición, las partes altas deben su efecto a la cantidad y al entrelazamiento, como las partes bajas lo deben a la delicadeza del trabajo. Aun la torre de Beurre, en Rouen, en la que de un extremo a otro el detalle es pesado, se subdivide en ricas mallas a medida que se eleva. En el cuerpo de las construcciones el principio es menos cierto, pero esto no tiene relación con el asunto que nos ocupa.

14. Por último, el trabajo puede haber sido malgastado siendo excesivamente bueno para los materiales o demasiado fino para ser expuesto al aire; ésta puede ser aquí la peor falta de todas, siendo característica de los trabajos menos antiguos en general y en particular del Renacimiento. No conozco nada tan triste y tan digno de lástima como esas esculturas sobre marfil de que se hallan incrustadas la Cartuja de Pavia y una parte de la capilla sepulcral de los Colleoni en Bérgamo, así como otros monumentos semejantes que no se puede pensar hayan sido el fin de sus esfuerzos. Dan una impresión tan dolorosa de su miseria, que es preciso

mirarlos. Y no depende esto de su tamaño ni de la mala calidad de la obra —reveladoras algunas de talento y de inventiva—, sino de que parecen más bien propias para incrustar un mueble o estar colocadas en un cofrecillo de terciopelo, y porque resultan muy frágiles para resistir la fuerza de los aguaceros y los ataques del frío. Se tiene lástima de ellas; son una fuente de ansiedad y de tormento. Pensamos que una simple columna sólida hubiera valido más. Aun en estos mismos casos, es preciso tener en cuenta la realización de los grandes fines de la decoración. Si la decoración cumple su deber, si sus cualidades de luz y de sombra concurren a un efecto general, no nos extrañará que el escultor, en la plenitud de su imaginación, se permita dar más que simples impresiones de luz y de sombra y componga un grupo de figuras. Pero si el ornamento no responde a su fin, si de lejos no tiene verdadera potencia decorativa, si en conjunto no resulta más que una simple y tosca incrustación brutal, sin significación, no sentiremos al verla de cerca sino que ha costado muchos años de trabajo y que encierra miles de figuras y de historias que ganarían al ser examinadas con una lupa. De aquí la grandeza del gótico del Norte, en oposición al italiano más reciente. Aquél llega a la misma exageración de los detalles sin perder de vista el objeto arquitectónico, sin faltar jamás a la potencia decorativa. No hay una simple hoja que no hable, que no signifique algo. En tal caso como éste, el esplendor que se puede legítima y noblemente dar al trabajo, es ilimitado.

15. *Carece de límites*: es uno de los caprichos de los arquitectos el de hablar de decoraciones sobrecargadas. El decorado no está sobrecargado si es bueno, y lo está siempre cuando

es malo. La portada central de Rouen es a mi entender el trono del más exquisito estilo flamígero, aunque haya algo de decadencia en las partes superiores, en especial en el rosetón. La portada toda es de un período purísimo, y no ha sido apenas influenciada por el Renacimiento. Hay cuatro cordones en estos nichos (cada uno con dos figuras debajo) alrededor del pórtico, desde el suelo hasta la bóveda, con tres órdenes de nichos intermediarios de otros mayores, y más retocados además de los seis doseles principales de cada pie derecho exterior. El número de los nichos menos importantes, y con un motivo diferente de decoración para cada compartimento, se eleva a ciento setenta y seis. Sin embargo, en todo el conjunto no hay un lóbulo inútil ni un rasgo de cincel ejecutado con ligereza. La gracia y la riqueza son perfectamente visibles, sensibles casi aun a la mirada indiferente; y toda esta minucia no resta majestad a la noble bóveda, de la cual aumenta el misterio. Es un alarde de ciertos estilos el poder soportar el decorado como lo es de otros el no poder resistirlos. Estas son las pausas y las monotonías del arte. A su exaltación, unas veces afortunada, otras alta, veremos esas bellas fachadas de mosaicos variados llenos de las locuras de imaginación y de las sombrías multitudes de la escultura, más vivas y más extrañas que los misterios que llenan los sueños de nuestras noches de verano; los arcos de estas portadas, los enrejados de hojas compactas, las rosetas entrelazadas y la deslumbrante luz de estos laberintos de ventanas; esas masas imponentes de múltiples pináculos y de torres ceñidas de diademas, únicos testimonios que nos quedan tal vez de la fe y del temor de los pueblos. Todo cuanto para sus arquitectos fué objeto de un sacrificio ha desaparecido; los intereses de su existencia, sus aspiraciones.

LAS SIETE LÁMPARAS DE LA ARQUITECTURA

sus empresas . . . Ignoramos el objeto de sus penas y no vemos huellas de sus recompensas. Victoria, riqueza, autoridad, dicha —si bien pagada con algún amargo sacrificio—, todo pesó. Pero de ellos, de su vida y de su trabajo sobre esta tierra, nos queda una recompensa, un testimonio en ese amontonamiento gris de piedras trabajadas. Se llevaron a la tumba sus fuerzas, sus honores y sus errores, pero nos han dejado el testimonio de su adoración.

CAPÍTULO II

LA LAMPARA DE LA VERDAD



1. Existe una semejanza marcada entre las virtudes del hombre y las luces del globo en que habita, igual graduación de fuerzas hasta los confines de su dominio, igual oposición de sus contrarios, igual crepúsculo en su punto de contacto, zona algo más larga que la línea por la que se desliza el mundo por la noche, penumbra extraña de las virtudes; sombría región de controversias en la cual el cielo se convierte en impaciencia, la templanza en austeridad, la justicia en crueldad, en superstición la fe, y en donde todo se esfuma en las tinieblas.

No obstante, la mayor parte de las veces, aunque la obscuridad aumente en un modo gradual, podemos notar el momento de su desaparición, y atajar felizmente la sombra en el camino de su descenso. Pero hay algo para lo que la línea del horizonte es irregular e indefinida, y precisamente es el ecuador y el círculo de todo: la verdad; la única cosa para la cual no hay grados, sino perpetuos desgarrones y

rupturas; columna de la tierra, aunque columna nebulosa, línea dorada y estrecha sobre la cual se ajustan la virtud y las fuerzas, que la política y la prudencia disimulan, que la bondad y la cortesía moldean, que el valor guarda con su escudo, que la imaginación cubre con sus alas y que la caridad oscurece con sus lágrimas. ¡Cuán difícil debe hacerse el mantener esta autoridad, la cual, además de reprimir la hostilidad de los peores principios del hombre, debe a la vez reprimir los extravíos de los más buenos y continuamente asaltada por los unos y traicionada por los otros, mira con la misma severidad las violaciones mínimas que las grandes al tratarse de sus leyes! Existen faltas ligeras a los ojos del amor, existen errores ligeros para los dictámenes de la ciencia; pero la verdad no perdona ninguna falta ni soporta ninguna mácula.

No reflexionamos lo suficiente sobre esto, no rehuimos las menores y continuas ocasiones de ultrajarla. Tenemos el hábito de contemplar la falsedad en sus más negras consecuencias con las intenciones más nefastas. Esta indignación que pretendemos experimentar por la mentira, no la experimentamos verdaderamente más que por la mentira perniciosa. Nos irritamos contra la calumnia, la hipocresía y la perfidia, porque nos hacen daño, pero no porque sean contrarias a la verdad. Quitamos a la falsedad la difamación y el perjuicio y no queda apenas una leve sombra. Si la transformamos en alabanza nos causa placer. No son, por tanto, la calumnia ni la perfidia las que producen en este mundo la mayor parte de los males; es la mentira brillante y dulce a un tiempo, la falsedad amable, la mentira patriótica del historiador, la mentira calculada del hombre de Estado, la mentira del sectario celoso, la mentira piadosa del amigo, la mentira indi-

ferente de cada uno de nosotros para consigo mismo... Esto es lo que arroja este negro misterio sobre la humanidad. Agradeceríamos a cualquiera que taladrase un pozo como agradeceríamos al que lo encontrase en el desierto, felices de que la sed de verdad subsista en nosotros hasta cuando voluntariamente hemos abandonado sus fuentes. Los moralistas no deberían confundir tan frecuentemente la importancia del pecado con su falta de merecimiento de perdón. Las dos ideas son completamente distintas. La grandeza de una falta está subordinada, en parte, a la naturaleza de la persona contra quien ha sido cometida, y en parte a la extensión de sus consecuencias. La falta de merecimiento de perdón está subordinada, lógicamente pensando, al grado de tentación que se experimenta. Una serie de circunstancias determinan la importancia del castigo asignado; otra serie de ellas, los títulos para la remisión de la pena. Pero como no le es dado al hombre valuar la importancia relativa del delito ni conocer las consecuencias relativas, es por lo general prudente renunciar al cuidado de valuaciones tan delicadas y de concretarse a la otra condición más clara de culpabilidad, prestando más importancia a las faltas que sugirió una tentación más pequeña. No quiero amenguar la vituperación del pecado, perjudicial y malo, de la falsedad egoísta y reflexiva, para lo cual me parece el medio más rápido el evitar las formas más sombrías de la mentira y velar escrupulosamente sobre las que se mezclan impunes en nuestra vida ordinaria. No mintamos jamás. No consideréis la mentira como inofensiva, como fútil o como involuntaria. Descartémoslas todas; fútiles o fortuitas, no dejan de ser el hollín del negro humo del abismo. Es preciso purificar nuestro corazón, sin cuidarnos de averiguar cuál mentira es la más

densa o más negra. La verdad, como la bella letra, no se adquiere más que con la práctica. Es más simple una cuestión de voluntad que de costumbre, y no creo que una ocasión cualquiera de practicar o de adquirir semejante hábito pueda pasar por inocente. Hablar y obrar con toda verdad constante y exactamente, es cosa casi tan difícil y mentirosa como hacerlo bajo la amenaza del castigo. Sería curioso hacer constar cuántos hombres, según lo imagino, se adherirían al riesgo de perder su fortuna o su vida por uno que se sujetase al riesgo de alguna cantidad de enojo cotidiano. Así, puesto que de todos los pecados tal vez no haya otro tan completamente contrario al Todopoderoso como éste de la mentira, ni ninguno que esté más "desprovisto del bien de la virtud y de la vida", es ciertamente una rara insolencia la de caer en tan odiosa falta a la menor tentación, o sin tentación a veces, y muy digno del hombre honrado decidirse a que, sean las que fueren las mentiras o las falsedades a que el curso de la vida pueda conducirlo, ninguna turbe la serenidad de sus actos y de sus decisiones o disminuya la realidad de las satisfacciones de su elección.

2. Siendo este principio justo y sabio respecto a la verdad, ¡qué necesario no será en interés de las satisfacciones que ésta origina! He reclamado la expresión del espíritu de sacrificio en los actos y los placeres humanos, no porque estos actos pudieran favorecer la causa de la religión, sino porque era para ellos una fuente de ennoblecimiento. Quisiera en este momento ver brillar en el corazón de nuestros artistas y de nuestros artífices el espíritu o *Lámpara de la Verdad*, no porque esta práctica leal por parte del artífice sirviese a la causa de la verdad, sino porque yo vería con gusto a todos

aguijoneados por el acicate caballeresco. Es maravilloso observar cuánta fuerza y universalidad encierra este solo principio, y cómo de su conocimiento o de su olvido depende la mitad de la elevación o de la decadencia de todo arte y de todo acto del hombre. Me he esforzado en mostrar su extensión y su potencia en pintura; y se podría escribir un volumen en lugar de un capítulo sobre la influencia que ejerce todo lo que es grande en arquitectura. Me limitaré, sin embargo, a algunos ejemplos familiares, convencido de que el cuidado de ser verídico nos descubrirá las ocasiones de su aplicación más fácilmente que pudiera hacerlo un seco análisis de la verdad. A lo menos es indispensable, por lo pronto, establecer claramente en qué consiste la esencia de la mentira y en qué se distingue de la suposición.

3. Se puede creer en el primer momento que el vasto dominio de la imaginación es semejante al de la mentira. No. La imaginación es el llamamiento voluntario a la concepción de cosas ausentes e imposibles; el goce y la nobleza de la imaginación radican en parte en el contemplar y el conocer estas cosas ausentes o imposibles; es decir, en el darnos cuenta de su ausencia real o de su imposibilidad en el momento de su presencia o aparente realidad. Cuando se abusa de la imaginación se cae en la locura. Es una facultad noble mientras reconoce su idealidad; en cuanto cesa de reconocerla se convierte en demencia. Toda la diferencia consiste en el hecho de la vista, en ese hecho en el que no hay decepción. Nuestra dignidad, como seres espirituales, exige que podamos inventar y contemplar aun lo que no existe; nuestra dignidad, como seres morales, exige que sepamos y reconozcamos al mismo tiempo que esto no existe.

4. Pudiera creerse también, y esta fué idea bastante extendida, que el arte de la pintura no se propone otro fin que el de engañar, cuando por el contrario procura representar los objetos con tanto claridad como puede ser posible. Por ejemplo, deseo dar la idea de una montaña o de una roca, y comienzo por describir la forma. Pero las palabras son insuficientes: dibujo entonces y digo: "Tal era su forma". Después reproduciría gustoso el color, y como las palabras no bastarían, pinto y digo: "Tal era su color". Este procedimiento continúa hasta que la escena entera parece que existe. Puede originarse gran placer en esta existencia aparente. Es la comunicación de un acto de la imaginación, no es una mentira. La mentira no podrá consistir más que en la afirmación de su existencia (cosa que ni por un momento sucede o se cree) o en la falsa reproducción de las líneas y de los colores (pues esto, a decir verdad, sucede con frecuencia desgraciadamente). Notad que esta ejecución despreciable es una superchería en cuanto se aproxima a la semejanza; toda pintura que llega a este grado de realidad aparente se envilece por ese mismo hecho. He insistido lo suficiente sobre esto en otro lugar.

5. Las violaciones de la verdad que deshonran la poesía y la pintura están en su mayor parte limitadas a la estricta ejecución de sus asuntos. En arquitectura hay otra violación posible de la verdad, pero sutil y despreciable: la cometida con la naturaleza de los materiales o el gasto de trabajo, cuando se les disimula de modo positivamente falso. Es un crimen en toda la extensión de la palabra; se debe vituperar tanto como cualquier otro delito moral; es indigno a la vez de los arquitectos y de las naciones. En donde ha sido exten-

dido o donde se ha tolerado indica un envilecimiento especial de las artes. A no obedecer a alguna otra causa peor, la indicación de una falta general de probidad sincera no se explica sino por nuestro conocimiento de la extraña separación que durante siglos existe entre las artes y los otros asuntos del espíritu humano. Esta ausencia de conciencia en todas las facultades que tienen relación con el arte, además de haber perjudicado a las artes mismas, ha hecho también de cierta manera fútil el testimonio que de otro modo hubieran podido llevar sobre el carácter de las naciones respectivas en las cuales habrían sido cultivadas. Sin tener esto en cuenta, resultaría sorprendente que una nación tan notable por su rectitud y su fe como la nación inglesa, admita en su arquitectura más astucia, disimulo y falsedad que ninguna otra de nuestro tiempo o del pasado. Este disimulo y falsedad no han sido admitidos sino por irreflexión, pero el resultado no es menos fatal para el arte y para los que lo han practicado. No ha sido otra la causa de los percances acaecidos en cada gran ocasión de actividad arquitectónica; estas mezquinas faltas de honradez artística bastan a explicarlos. Es dar el primer paso y no el menor hacia la grandeza el suprimirlas; el primero, porque está tan clara y tan fácilmente a nuestra mano. Tal vez no podemos recomendar una arquitectura buena, o bella u original; pero podemos exigir una arquitectura honrada. Se puede perdonar a la pobreza su debilidad, a la utilidad su imperio, pero la mezquindad o la mentira no deben encontrar más que desprecio.

6. Las mentiras arquitectónicas se pueden estudiar, de un modo general, desde tres puntos de vista:

1º La sugestión de una infraestructura o sostén distinto

del verdadero, como los penduculos de las bóvedas de estilo gótico terciario.

2º La pintura de las superficies con el objeto de imitar otros materiales que aquellos de que están formadas realmente (como el pintar de mármol las maderas) o la representación falsa de adornos esculpidos sobre estas superficies.

3º El empleo de adornos modelados o hechos a máquina.

Luego puede decirse, de una manera general, que la arquitectura será más noble cuanto más evite todos estos procedimientos falsos. Entre éstos, sin embargo, existen ciertas especies que, gracias a su uso frecuente o a otras circunstancias, se han despojado de este carácter de falsedad, hasta el punto de parecer admisibles. El dorado no es, por ejemplo, un engaño en arquitectura, porque no lo toma nadie por oro. Pero en orfebrería sí lo es, porque puede confundirse; debe ser condenado por esta razón. Surgen, pues, al aplicar las reglas de lo verdadero, no pocas excepciones y no pocas sutilidades de conciencia. Examinémoslas todo lo brevemente que podamos.

7. 1º—MENTIRAS DE CONSTRUCCIÓN. Las he limitado al empleo intencional de una especie de sostén distinto del verdadero. El arquitecto no se halla obligado a hacernos ver la infraestructura arquitectónica, y no debemos, por tanto quejarnos de que nos la oculte, como no nos quejamos de que las superficies exteriores del cuerpo humano nos oculten el esqueleto de su anatomía. El edificio más noble será aquel en el cual una mirada inteligente descubra los grandes secretos de la infraestructura, como los revela siempre cualquier forma animal, aunque sólo un observador atento pudiera descubrirlos. En la construcción de una bóveda gótica no

es falso el confiar toda la solidez a las aristas o nervios y reducir la bóveda intermedia a una simple cáscara. Un observador inteligente adivinará el procedimiento de construcción la primera vez que la vea; la belleza de sus adornos queda realzada a sus ojos si acusan y siguen las principales líneas de resistencia. Pero si esta bóveda intermedia está hecha de madera en lugar de piedra y blanqueada para confundirse con el resto, será una superchería imperdonable.

Una mixtificación se produce, no obstante, necesariamente en la arquitectura gótica. La que se relaciona, no con los puntos de apoyo, sino con los modos de apoyarse. La comparación de sus columnas y de sus nervios con troncos y ramas, que ha originado tanta ridícula teoría, suscita en el espíritu del espectador el sentimiento de una infraestructura correspondiente, es decir, de una fuerza fibrosa constante desde la raíz hasta las ramas, y de una elasticidad transmitida *hacia lo alto* suficiente para sostener las partes ramificadas. Se admite difícilmente la idea de una pesada bóveda sostenida por haces de delgadas columnas que tienen tendencia no ya al aplastamiento, sino a la dislocación y a la destrucción, sobre todo cuando los pilares, si estuviesen muy abandonados, fuesen débiles para su carga y estuvieran exteriormente arcohotarelados, como en el ábside de Beauvais y en otras construcciones parecidas de un gótico más atrevido. Esto es, pues, un delicado caso de conciencia, a cuya solución llegaremos únicamente considerando que cuando el espíritu está empapado de la verdadera naturaleza de las cosas hasta más allá de toda posibilidad de error, no es incorrecto producir una impresión contraria, sino un llamamiento legítimo a la imaginación.

El mayor placer que experimentamos en la contemplación

de las nubes nace de la impresión que nos producen de ser una superficie pesada, luminosa y cálida de montañas; el encanto que nos causa el cielo nace de que le consideramos como una bóveda azulada. Mas en los dos casos sabemos perfectamente que sucede todo lo contrario; que la nube es una niebla húmeda o un amontonamiento de copos de nieve y que el cielo es un abismo sin fondo. En esto no hay mentira, y en cambio hay encantos notables en la impresión. Por lo tanto, mientras que veamos piedras y junturas, mientras no seamos engañados respecto a los puntos de apoyo en un trozo de arquitectura, podemos alabar más bien que rechazar los artificios destinados a hacernos presentir fibra en las columnas y vida en sus ramas. El disimulo de los botareles tampoco es reprehensible en tanto que los pilares no sean insuficientes para su uso. El espectador no tiene por lo general ninguna idea del peso de una bóveda y las precauciones tomadas son cosas de las que no comprende la necesidad ni la adaptación. No es, pues, engañar ocultar los medios de soporte de un peso cuando no se suele uno dar cuenta de este peso, y el dejar, por tanto, que se vea tan sólo el apoyo suficiente para el peso que se calcula. Las columnas soportan todo lo que se les supone, y el sistema de apoyo suplementario no se debe, como caso de conciencia, mostrar, como no se muestran en una forma humana los órganos mecánicos para funciones invisibles. Mas si las condiciones de resistencia se verifican, la verdad y el sentimiento exigen que suceda esto también en los sistemas de apoyo. Nada peor, desde el punto de vista del gusto y de la conciencia, que los apoyos notoriamente escasos, suspensiones en el aire y otros subterfugios y banalidades parecidas. Hope crítica con justicia por este motivo la disposición de los principales so-

portes del Santa Sofía en Constantinopla. La capilla del King's College, en Cambridge, es un trozo del malabarismo arquitectónico más vituperable, si cabe, porque es menos sublime.

8. Con los disimulos engañosos de la infraestructura deben calificarse, aunque de naturaleza más reprochable aún, el uso de falsas atribuciones, la introducción de partes que deberían tener o que pretenden tener un fin que no poseen. Se encontrarán ejemplos muy extendidos de esto en la forma de botareles de estilo gótico terciario. La utilidad de este trozo consiste, naturalmente, en transmitir el apoyo de un soporte al otro cuando el plan del edificio hace necesario o deseable que las masas soportadas estén repartidas en grupos: la necesidad de este género nace casi siempre de la serie de capillas intermedias o naves laterales entre las paredes del ábside y del coro y los soportes que las mantienen. La disposición natural, sana y bella es la de una barra de piedra de áspera pendiente sostenida por un arco del cual el tímpano está colocado lo más lejos posible del lado bajo, y que va a morir en la vertical del soporte exterior; como es natural, este soporte no es cuadrado; es más bien un trozo de pared ajustada en ángulos rectos a los muros sostenidos y coronada en caso de necesidad por un pináculo para darle, si es necesario, un peso más considerable. Esta disposición está exquisitamente puesta en práctica en el coro de Beauvais. En el último período del estilo gótico el pináculo se convierte poco a poco en un elemento decorativo, y se emplea en todas partes por su belleza propia. A esto no hay objeción: es tan legítimo construir un pináculo por su belleza, como una torre. Pero el botarel se convirtió del mismo modo

en un elemento decorativo; fué empleado después donde no era necesario, y por último bajo formas que no servían para nada; se convirtió en un simple vínculo, no entre el soporte y la pared, sino entre la pared y la cima del pináculo decorativo, uniéndose así en un punto que no hubiera podido resistir a un empuje. El ejemplo más flagrante de este barbarismo de que yo me acuerdo (aunque se da en parte en todos los campanarios de los Países Bajos) se encuentra en la linterna de Saint-Ouen (Rouen), en la cual el botarel calado y de curva ondulada resulta una varilla de sauce destinada a resistir empujes. Los pináculos enormes y suntuosamente decorados no tienen ninguna misión sino levantarse alrededor de la torre central como cuatro servidores desocupados que son, y como soportes heráldicos de los que la torre central (que no siendo más que un cesto no necesita de botareles) es la hueca corona. En realidad no conozco nada más sorprendente ni más insensato que las alabanzas prodigadas a esta linterna; es uno de los trozos de estilo gótico más despreciables de Europa; su ornamentación flamígera es del último grado y del más decadente; su plan todo entero y su decorado recuerdan la ornamentación en caramelo de la confitería complicada, y no merece ninguna atención. No hay apenas una de esas serenas y magníficas construcciones del gótico primario que no fuera en el transcurso de los tiempos adelgazada y cercenada hasta convertirse en los esqueletos que si a veces, cuando sus líneas siguen la infraestructura de las masas originarias, ofrecen el interés de la redcilla fibrosa de una hoja a la que se ha suprimido su substancia verde, en la mayoría de los casos no presentan otra cosa que nervios torcidos y arrugados como fantasmas enfermizos o como caricaturas grotescas de cosas que fueron. Son a la verdadera arquitectura

lo que sería a un cuerpo vivo y fuerte su sombra. Los vientos mismos que silban entre sus redes son a los ecos sonoros de las antiguas murallas lo que a la voz humana el gemido de los espectros.

9. Tal vez la fuente más fecunda de este género de decadencia contra el cual debemos prevenimos en esta época nace bajo "una forma extraña", de la que no es fácil determinar las leyes propias y los límites. Quiero hablar del uso del hierro. La definición del arte de la arquitectura que dimos en el primer capítulo es independiente de los materiales empleados; habiendo sido, por tanto, practicada esta arte hasta comienzos del siglo XIX en arcilla, en piedra y en madera, resulta que el sentido de la proporción y las leyes de la construcción están basados, el uno por entero y el otro en gran parte, sobre las necesidades nacidas para el empleo de estos materiales, y que el uso, en parte o en todo, de una armazón metálica sería, por lo tanto, considerada como descartada de los primeros principios del arte. De una manera abstracta no se concibe por qué el hierro no se podría emplear tan bien como la madera, y está cercano el momento en el cual se formule un nuevo código de leyes arquitectónicas, adaptándose a la construcción metálica. Pero creo que la tendencia de nuestros gustos actuales y de nuestros recuerdos es la de limitar la idea de la arquitectura al trabajo no metálico, y no falta razón. Si la arquitectura es la primera de las artes que se perfecciona, precederá siempre, como precedió en sus comienzos, en toda nación primitiva, a la posesión de la ciencia necesaria para obtener el hierro. Su primera aparición y sus primeras leyes deben depender del empleo de materiales accesibles por su cantidad y su colocación sobre

la superficie de la tierra como la arcilla, la madera y la piedra. A mi entender no se puede menos de admitir que una de las principales dignidades de la arquitectura se deriva de su naturaleza histórica, y como ésta se halla en parte subordinada a la estabilidad de los estilos, se comprenderá que es justo guardar en la medida de lo posible, y aun en periodos de ciencia muy avanzada, los materiales y principios de épocas preteritas y primitivas.

10. Que se me conceda o no este punto, es absolutamente cierto que toda idea relacionada con las proporciones, las dimensiones, la decoración o la construcción, del modo que estamos acostumbrados a obrar y juzgar, depende de la presuposición de materiales idénticos; como me siento personalmente incapaz de sustraerme a la influencia de estos prejuicios y supongo que les acontecerá lo mismo a mis lectores, se me permitirá tal vez suponer que la verdadera arquitectura no admite el hierro como material de construcción, y que las obras, semejantes a la flecha central fundida de la catedral de Rouen o las techumbres y pilares férreos de nuestras estaciones y de algunas iglesias, no son obras arquitectónicas en el sentido artístico de la palabra. Por esto es natural que los metales puedan y deban entrar alguna vez en una cierta medida en la construcción, como sucede con los clavos en las construcciones de madera y el incrustado y las soldaduras en la arquitectura de piedra. No podemos negar al arquitecto gótico el derecho de sostener estatuas, pináculos y ornamentos con la ayuda de barras de hierro. Si concedemos este derecho, no podemos menos que permitir a Brunelleschi su cadena de hierro alrededor de la cúpula de Florencia o a los arquitectos de Salisbury sus ligaduras de

hierro labrado en la torre central. Si no queremos, por tanto, caer en el viejo sofisma de los granos y el montón de trigo nos es necesario encontrar una regla que nos consienta detenernos en alguna parte. La regla es que los metales se pueden emplear como *cemento* o *argamasa* y no como *sostén*. Los otros *cementos* son a menudo tan resistentes, que se podría más fácilmente romper las piedras que separarlas, y sin perder por esto su carácter de arquitectura el muro se convierte en una masa sólida: no se explica, desde luego, por qué cuando una nación ha adquirido el conocimiento y la práctica del hierro, no le utiliza en tallos o cuñas en lugar del cemento para dar la misma o mayor fuerza de adherencia sin que se separe en lo más mínimo de los tipos y del modelo de arquitectura hasta entonces establecido. La única variación que habrá en su empleo desde el punto de vista de la belleza, depende de la colocación de estos tallos o ligaduras de metal en el cuerpo del muro o sobre su superficie exterior, o de su arreglo como puntales o travesaños, con tal que su empleo sea siempre el estrictamente necesario para reemplazar la simple fuerza del cemento. Si, por ejemplo, un pináculo está apuntalado o sujeto por una ligadura de hierro, salta a la vista que el hierro no hace sino impedir la dislocación de las piedras por la fuerza lateral, o sea lo que hubiera hecho el cemento siendo sólido. Pero si el hierro toma (por poco que sea) el oficio de la piedra, y por su propio peso obra como contrapeso reemplazando el uso de los pináculos y de los arbotantes para resistir a un empuje lateral, o bien si en forma de tallo o travesaño se utiliza para obtener lo que los postes de madera hubieran hecho, la construcción cesa al momento de ser verdadera arquitectura en todas las partes donde se colocasen las aplicaciones de metal.

11. Ahora bien; este límite así trazado es un límite supremo y es conveniente en todas las cosas no aproximarse sino con moderación al extremo límite de lo legítimo. Si el empleo del hierro (que no pasando de cierto límite no destruye la naturaleza de la escultura), se prodiga y se renueva, llegará hasta la degradación de la obra, del mismo modo (y esto es nuestro punto principal) que a su probidad. El espectador no conoce nada de la cantidad ni de la fuerza del cemento empleado, pero concibe generalmente las piedras del edificio como separables; su aprecio de la habilidad del arquitecto se basará, pues, en gran parte, sobre la concepción de esta condición y en las dificultades que de ella dependan. Se es desde luego más sincero. Y el estilo de la arquitectura gana en vigor y en ciencia usando sólo la piedra y la argamasa para conseguir el mejor resultado posible con la fuerza de la una y la resistencia de la otra, y a veces conviene sacrificar una gracia o confesar una debilidad mejor que atender a la una y disimular a la otra por medios rayanos en la falta de probidad.

Sin embargo, cuando en ciertas partes del edificio muy bellas y perfectas, y tan delicadas y ligeras como se pudieran desear, su construcción y seguridad están de cierta manera subordinadas al empleo del hierro, no lo condenamos con tal de que se haga con él todo lo que pudiera hacerse con una buena argamasa y una buena albañilería, y con tal que la confianza en la ayuda del hierro no entrañe ninguna negligencia en el trabajo. Sucede con esta autorización como con la del uso del alcohol: el hombre lo puede usar en caso de enfermedad, mas no para alimentarse.

12. Con objeto de evitar un exceso de libertad, convendría buscar alguna aplicación cómoda sobre la cual se pudiera basar una buena distribución y diversos ajustes de piedras. Cuando sea necesaria a un artifice la ayuda de la argamasa, debe estudiar bien todos los procedimientos antes de recurrir al hierro: esto será más seguro y honrado. No encuentro más que una objeción que pudiera hacerse a determinada forma de adorno por medio de la arquitectura, y es que por poco deseable que sea el ver construcciones llevadas a cabo con los juegos de paciencia de los chinos, la dificultad misma de ellos será siempre un obstáculo para su definición. No es necesario presentar problemas de modo que el espectador tenga que reconocer que ninguna piedra principal podría estar colocada en una posición que le fuera imposible guardar, aunque a veces un enigma aquí o allá, en las partes insignificantes, puede servir para llamar la atención sobre la albañilería hasta tornarla interesante y aun para dar una encantadora idea de cierto poder sobrenatural en el arquitecto. Un lindo ejemplo de esto es lo que sucede con el dintel de la puerta lateral de la catedral de Prato, en el que no se puede comprender el sostén de aquellas piedras visiblemente separadas y alternativamente de mármol y de ofita si no se ve primero su corte transversal e interior. Cada bloque conserva interiormente una especie de engranaje que lo sujeta de modo invisible para el espectador.

13. Antes de abandonar el tema de las falsedades de construcción, quisiera recordar al arquitecto que puedo suponer limita y estrecha inútilmente los recursos de su arte, que se atenga a la más alta expresión de grandeza y de sabiduría sometiéndose a ciertas restricciones voluntariamente consen-

tidas primero y después previstas y reflexionadas. La sabiduría divina no nos es ni nos puede ser revelada sino por su lucha contra las dificultades que la Absoluta Potencia Divina admite de modo voluntario y como un fin de lucha. Estas dificultades, si bien se encuentran bajo la forma de leyes naturales y de decretos susceptibles de ser en ocasiones y de maneras innumerables violadas con un aparente provecho, no se influyen jamás (sean cualquiera las disposiciones y las conveniencias costosas que puedan necesitar al observarlas) para la realización de fines determinados. El ejemplo que mejor se adapta a nuestra materia es el de la estructura de los huesos de los animales. No se podría explicar por qué un sistema de animales de los más elevados no puede ser capaz de segregar sílex, como algunos infusorios, en vez de fosfatos de cal o de carbono, formando huesos de diamante. Si en el elefante y el rinoceronte la parte terrosa de los huesos hubiera sido hecha de diamante, serían éstos tan ágiles como la langosta y otros animales habrían sido creados tal vez más colosales que los que pueblan el globo. En otros mundos nosotros podemos quizá imaginar creaciones semejantes: una creación distinta para cada elemento, y los elementos son infinitos. Mas aquí Dios ha ordenado que la arquitectura animal fuese mármorea, no silicea ni diamantina: todos los medios son buenos para llegar al último grado de fuerza y de elevación dentro de los límites de esta limitación tan grande. La mandíbula del ictiosaurio está hecha de piezas remachadas; la pierna del megaterio tiene un pie de espesor; la cabeza del miodonte está dotada de un doble cráneo; nosotros, en nuestra sabiduría, no habríamos dado al reptil una mandíbula de acero y al miodonte una cabeza de fundición, olvidando el gran principio que testimonia toda creación de



3. Canopy de la catedral de Saint Lo, Normandía

que el orden y el sistema son cosas más nobles e importantes que la fuerza. Pero Dios nos muestra en El, por extraño que esto pueda parecer, no sólo la perfección de la autoridad, sino lo perfecto de la obediencia —obediencia a sus propias leyes—: en los movimientos pesados de las más enormes de sus criaturas, recordamos por su esencia divina misma este atributo de la perpendicularidad de la criatura humana “que blasfema contra su propio sufrimiento y no cambia”.

14. 2º — FALSEDADES SOBRE LAS SUPERFICIES. Generalmente se suele definir como la osadía de suponer una forma o una materia que en realidad no existe, tal como la pintura en madera para figurar mármol o la pintura de adornos y relieves ilusorios, etc. Precisa observar con cuidado que el mal consiste siempre en la voluntad de engañar y lo difícil que es de determinar dónde empieza y dónde acaba la mentira.

La bóveda de la catedral de Milán, por ejemplo, se halla en apariencia decorada por una laboriosa ornamentación de abanico, pintada con bastante vigor en aquel sitio apartado y sombrío, para engañar a un observador descuidado. Esto aquí bien entendido, constituye una superchería grosera que daña aún a la dignidad misma del resto del edificio y que debe ser duramente censurada.

En la bóveda de la capilla Sixtina, con las figuras de los frescos se encuentran mezclados muchos dibujos arquitecturales al claroscuro. Su efecto produce una cantidad mayor de grandeza.

¿En qué consiste su carácter distintivo?

En dos puntos principales. Primero: La arquitectura está tan íntimamente unida a las figuras y de un modo tan grandioso asociada a ella, a sus formas y a las sombras que pro-

yectan, que parece que forman un todo. Al estar pintadas las figuras, se ve instantáneamente que la arquitectura lo está asimismo. No hay, pues, engaño.

La segunda razón es que un pintor de la grandeza de Miguel Angel en trozos tan insignificantes de la obra, olvida siempre ese grado de fuerza vulgar necesaria para atraer la suposición de su realidad. Por raro que esto pueda parecer, jamás pinta de modo que pueda engañarnos.

Por muy opuesto que se presenten lo verdadero y lo falso en obras individualmente tan conocidas o tan importantes como la bóveda de la catedral de Milán y la de la capilla Sixtina, existen otras obras menos grandes y menos conocidas en las cuales los límites de lo verdadero están vagamente mercados y en las que no se les puede determinar más que por una atención sostenida; no queda otro recurso que aplicar exactamente el gran principio que proclamamos: ninguna forma ni materia deben ser representadas con falsedad.

15. Por tanto, la pintura, reconocida como tal, no debe ser falsa. Que sea sobre madera, sobre piedra o, como parece lo más natural, sobre yeso, importa poco. Cualquiera que sea el material, la pintura le hará más precioso. No se podrá sostener que nos engaña ocultando la materia que recubre y de la que no da ninguna idea. Cubrir el ladrillo de yeso y este de frescos es perfectamente lícito. Es un género de decorado tan deseable, que aparece constantemente en las grandes épocas. Se ven en Verona y Venecia, privadas hoy día de más de la mitad de su antiguo esplendor, que provino más de sus frescos que de sus mármoles. El yeso en este caso debe considerarse como la preparación con que se recubren los paños de pared o las telas. Pero cubrir los ladrillos de cemento y

dividir este cemento por las juntas para imitar la piedra, es mentir. Este procedimiento es tan bajo como noble el primero.

Si es lícito pintar, ¿será lícito pintarlo todo? En tanto que la pintura se manifiesta como tal pintura, sin duda alguna; pero si esta convicción se pierde y se quiere suponer real la cosa pintada, no. Veamos algunos ejemplos. En el camposanto de Pisa, cada fresco está encuadrado de un adorno compuesto de motivos de color en plano de una gran elegancia. Ninguna de sus partes ofrece el esfuerzo del relieve.

La realidad de una superficie plana así manifestada, y las figuras, aunque de tamaño natural, no engañan, y el artista está en libertad de dar vuelo a todo su poder y llevarnos a través de los campos, de los plantíos y de las profundidades de un agradable paisaje o bien de encantarnos con la dulce luz de un cielo lejano, sin apartarse nunca de la severidad de su objeto primero de decoración arquitectónica.

En la Cámara del Correggio de San Ludovico, en Parma, ramas de vides adornan las paredes como un emparrado natural; se espera a cada momento ver a los niños que miran por aberturas ovales, deliciosamente pintados y débilmente iluminados, invadir aquel lugar u ocultarse detrás buscando abrigo. La gracia de sus actitudes y la grandeza notable de toda la obra indican que se trata de una pintura y rechazan la acusación de falsedad. Pero a pesar de esto, no resulta la obra todo lo necesariamente severa para ocupar un puesto entre los nobles o lícitos decorados arquitectónicos.

En la cúpula de Parma, el mismo pintor ha representado la Ascensión con tal potencia lusoria, que esta cúpula, de casi treinta pies de diámetro en el aire, resulta invadida por una oleada de ángeles saliendo de una ruptura de las nubes

abiertas sobre el séptimo cielo. ¿Esto es un error? No tal. El asunto mismo previene, desde luego, contra toda posibilidad de decepción. Se pueden tomar las ramas de vid por un empujado verdadero y a los niños por chicuelos en guisa de convertir aquel lugar en teatro de sus juegos; pero sabemos que las nubes, como los ángeles, son obra de un hombre. Que ponga él allí toda su potencia y sea bien venido: podrá arrebatarnos, pero no engañarnos.

Podemos aplicar nuestro principio lo mismo al arte más elevado que al vulgar, con el cual tropezamos siempre, teniendo en cuenta que hay que perdonar más al gran pintor que al simple obrero decorador. El primero, aun en sus partes falsas, no nos engañará de un modo tan grosero; lo acabamos de ver en Correggio en un asunto en el cual un mal pintor habría a continuación dado al asunto apariencias de vida. Hay además que hacer algunas concesiones respecto al decorado de las habitaciones y de los jardines, tales como pinturas de paisajes al final de corredores y de grandes arcos; o de techos pintados como cielos y con prolongaciones hacia lo alto de la arquitectura de las paredes. Estas son cosas que proporcionan algún placer o agrado en los sitios de recreo y que son inocentes mientras no se les considera más que como juguetes.

16. En cuanto a la falsa representación de materiales, la cuestión es infinitamente más sencilla y la regla más absoluta. Toda imitación de este género es vil o inadmisibile. Es tristísimo soñar en el tiempo y el dinero perdidos en pintar de mármol las fachadas de los almacenes de Londres, o en el gasto de recursos empleado en banalidades, en cosas de las que nadie se cuida, que nunca detienen la mirada sino para

entristecerla y que no añaden un ápice al bienestar o a la propiedad ni aun al fin del arte comercial. ¡Y cuánto no sería preciso condenar además en cierta arquitectura de un orden más elevado! Me he impuesto como regla en esta obra, no condenar por medio de alusiones directas, pero se me permitirá que al expresar mi sincera admiración por la entrada y la arquitectura general del *British Museum*, exprese también mi sentimiento de que la magnífica base de granito de la escalera sea ridícula en su descanso por una imitación tanto más censurable cuanto que es tan sólo medianamente acertada. El único resultado es el de arrojar las sospechas sobre las piedras verdaderas que por debajo y sobre cada trozo de granito se encuentran a continuación. Después de esto nadie extrañará que se dude hasta de la autenticidad del mismo Memmon. Mas por atentatorio que esto sea a la noble arquitectura que lo circunda, es, sin embargo, menos punible que la falta de sentimiento que permite en nuestras iglesias modernas a los pintores decoradores levantar alrededor del altar adornos y frontones embadurnados y abigarrados, y teñir del mismo modo los esqueletos o caricaturas de columnas que surgen por encima de los bancos. Esto no sólo es de mal gusto, ni es una equivocación de poca importancia y excusable el que tales sombras penetren en la casa de Dios. La primera condición que un sentimiento justo exige para el moblaje de una iglesia, es que sea sencillo y sin afectación, sólido y sobrio. Nosotros podemos hacer que sea bello, pero que no por esto deje de ser puro; y si no podemos dar una gran libertad al arquitecto, no se la concedamos al tapicero. Si nos atenemos a la solidez de la piedra o de la madera blanqueadas con cal para deducir que son útiles o la limpieza (este engaño ha sido usado para vestir casas tan nobles, que

ha adquirido él mismo cierta nobleza), hará un mal papel, pero no ofenderá gravemente.

No recuerdo ni un caso de falta de carácter sagrado ni de fealdad notable y punible en las iglesias de aldea, por sencillas o torpemente construídas que estén, cuando no se admite en ellas más que la piedra, la madera, y en las ventanas enrejadas los blancos vidrios. Pero los muros bañados de estuco brillante, los techos planos decorados con ventiladores, las ventanas bordeadas de amarillo y adornadas con múltiples trocitos de cristal mate, la madera dorada o bronceada, el hierro pintado, los horribles cojines y cortinajes, los altos extremos de los bancos y el enrejado del altar, las llamas de metal Birmingham, y sobre todo el verde y el amarillo nauseabundo de las imitaciones de mármol; la falsedad, en suma, y la mentira, ¿a quiénes les gustan estas cosas? ¿Quiénes las defienden? ¿Quién las hace? No he encontrado jamás a nadie a quien le agradasen *verdaderamente*, aunque he visto gentes que las juzgaban cuestiones secundarias. Y tal vez lo sean para la religión (si bien hay muchos a quienes, como a mí, estos objetos les son un verdadero obstáculo para el reposo del espíritu y del alma, reposo que debe preceder a las prácticas de la devoción), pero no así para la firmeza general de nuestro juicio y de nuestros sentimientos. Miramos seguramente, no ya *con* tolerancia, sino con cariño, las formas de cosas materiales que acostumbramos a asociar a nuestro culto, pero estaríamos preparados para descubrir o reprender la hipocresía, la hajeza y el disfraz en otros géneros de decorado, si consintiésemos desfigurar de manera tan inconveniente los objetos que pertenecen al más solemne de todos los cultos.

17. La pintura, sin embargo, no es lo único con que pueden disimularse, o mejor aún, simularse los materiales; como hemos visto, el ocultarlos no es una mala acción. El blanqueo por la cal, por ejemplo, que puede con frecuencia rechazarse (no siempre) como un medio de disimulo, no puede ser combatido como una falsedad, puesto que se presenta como lo que es, y no intenta el blanqueador afirmar nada sobre el material que oculta. El dorado, a consecuencia de su frecuente empleo, ha llegado también a ser inocente y se le toma por lo que es: un velo y nada más. Es, en cierto modo, permitido. No digo que sea bueno; es uno de los procedimientos de magnificencia de los que más se ha abusado, y dudo que, de cualquier modo que lo usemos, pueda contrarrestar (por ser tan frecuente su vista y la suposición de su falsedad) la pérdida de placer experimentada en la contemplación de todo objeto de verdadero oro: creo que el oro ha sido destinado a no ser visto sino rara vez y a ser admirado como una cosa preciosa, y desearía a veces que todo lo que brilla fuese oro o que no brillase lo que no lo fuera. La misma Naturaleza no se libra de estas similitudes, pero ella ha recurrido para estos efectos a la luz; yo, por mi parte, profeso un cariño muy grande al arte piadoso de otros tiempos para separarme de sus fondos deslumbrantes y de sus radiantes nimbos. Sólo debe usarse con respeto para expresar la magnificencia o la santidad, no por vanidad pródiga o para la pintura de insignias. No es éste el momento de tratar de su utilidad ni de su color. Aquí investigamos tan sólo lo que es lícito, no lo que es de desear. En cuanto a otros disfraces de la superficie, tales como el polvo de lapizlázuli o la imitación de mosaico en piedras de color, no hay apenas necesidad de hablar. El principio se aplicará igualmente a todos: toda simulación es

mala. Está además prohibido por la excesiva fealdad y la apariencia insuficiente de estos procedimientos, como lo ha probado recientemente ese estilo renovador que ha desfigurado la mitad de las casas de Venecia con sus ladrillos cubiertos de estuco, adornado con venas en zigzags para imitar el alabastro. Pero existe una forma de ficción arquitectural tan frecuente en los grandes periodos, que necesita ser tratada con respeto. Me refiero al revestido de ladrillos con piedras de valor.

18. Es un hecho bien conocido que lo que se toma como iglesias de mármol, no es en casi ninguna ocasión más que una obra de incrustación de mármoles sobre muros de ladrillo tosco, construidas para este objeto con ciertos resaltos: estos bloques, que parecen macizos, sólo son placas.

En este caso, la cuestión de la honradez está colocada en el mismo terreno que en el dorado. Si aparece netamente como un revestimiento de mármol y no simula ni tiene una pared de mármol, no hay mal en ello; y como nada hay tan evidente como esto, cuando se emplean piedras de gran precio, tales como el jaspe o la ofita (que se convertirían no ya en un cúmulo de gastos extravagantes y vanos, sino a veces en imposibilidad absoluta de encontrar cantidades suficientes para poder construir), ningún recurso puede suponerse fuera del plaqueado.

No se puede asimismo alegar nada contra él por su duración; la experiencia ha probado que dura en perfecto estado de conservación tanto como cualquier otro género de decorado. Se la puede considerar como un arte de mosaico en grande escala sobre un fondo de ladrillo o de otra materia. Cuando se pueden encontrar buenas piedras, es un procedimiento que se debería cultivar a fondo y practicar con frecuencia. A pesar



4. Tracerías de Caen, Bayeux, Rouen y Beauvais.

de esto, así como estimamos más el fuste de una columna cuando éste es de un solo bloque y no rechazamos la pérdida de la materia o de valor en los objetos de oro, de plata, de ágata o de marfil macizos, creo que las paredes serían vistas con un gozo más legítimo si se las pudiera construir enteramente de una materia tan noble. Si pesamos concienzudamente las exigencias de los dos principios de los cuales hemos hablado hasta aquí —el sacrificio y la verdad—, más valdría a veces reducir el decorado exterior que disminuir el valor y la estabilidad ocultas de lo que hacemos. Creo que el día que viésemos la verdad en estas materias, se conseguiría un dibujo mejor y un decorado menos ostentoso quizás, aunque más estudiado y bien hecho. Recordemos, en efecto, respecto a los puntos que hemos examinado, que al trazar los límites de la ciencia no hemos tenido en cuenta los de esa rectitud elevada que rechaza la licencia. Así ocurre que no hay falsedad y sí, por el contrario, belleza en el empleo del color exterior, siendo lícito diseñar ya pinturas, ya motivos de ellas, sobre toda superficie que parezca reclamar un enriquecimiento. Mas no es menos cierto que estas prácticas son esencialmente extraarquitecturales. Y no pudiendo decirse que haya un peligro real en su empleo excesivo (puesto que con exceso se ha empleado *siempre* en los periodos más nobles del arte) hay que advertir que dividen la obra en dos partes o géneros, el uno menos durable que el otro que se le separa y extiende en la noche de los siglos, abandonándole a menos que no tenga en sí mismo nobles cualidades. A esta nobleza estable es a la que yo denominaré verdaderamente arquitectónica. Y sólo cuando ésta se halle asegurada, es cuando podrá solicitarse el recurso de la pintura para el encanto y agrado inmediato, pero no antes que los recursos todos de un género

más estable hayan sido agotados. Los verdaderos colores de la arquitectura son los de la piedra natural, y quisiera verlos siempre empleados provechosamente. Todas las variedades de matices, desde el amarillo pálido hasta el púrpura, pasando por el anaranjado, el rojo y el oscuro, están por completo a nuestra disposición; podemos obtener también todos los tintes del verde y del gris; con éstos y el blanco puro, ¿qué armonías no podremos realizar? De piedras teñidas por tonos diversos hay una variedad ilimitada de especies. Donde los colores más brillantes se hicieran necesarios, emplearíamos el vidrio y el oro protegido por el vidrio en mosaicos —género de trabajo tan durable como la piedra tallada, y de las cuales el tiempo no arrebatará la brillantez—. Reservemos el trabajo del pintor para la semiclaridad de la *loggia* y del lugar apartado. Este es el verdadero y sincero modo de construir. Cuando esto no se pueda hacer, no será deshonoroso recurrir a la pintura externa, pero es necesario recordar que llegará un tiempo en el que esta ayuda se hará defectuosa y el monumento morirá como el delfín.

Vale más el edificio durable que el deslumbrante. Los alabastros transparentes de San Miniato y los mosaicos de San Marcos se cambian y tornan más vivos y brillantes cada vez que los alumbran los rayos del alba o de la tarde, mientras que los matices de nuestras catedrales se desvanecen como los del arco iris en la nube; aquellos templos, cuyo azul y púrpura brillaban en otro tiempo por encima de los promontorios de la Grecia, permanecen hoy con su blancura marchita, como la nieve que deja helada el sol en su ocaso.

19. 3<sup>a</sup> — La última forma de la falsedad que nos proponíamos censurar era, como se recordará, la sustitución del

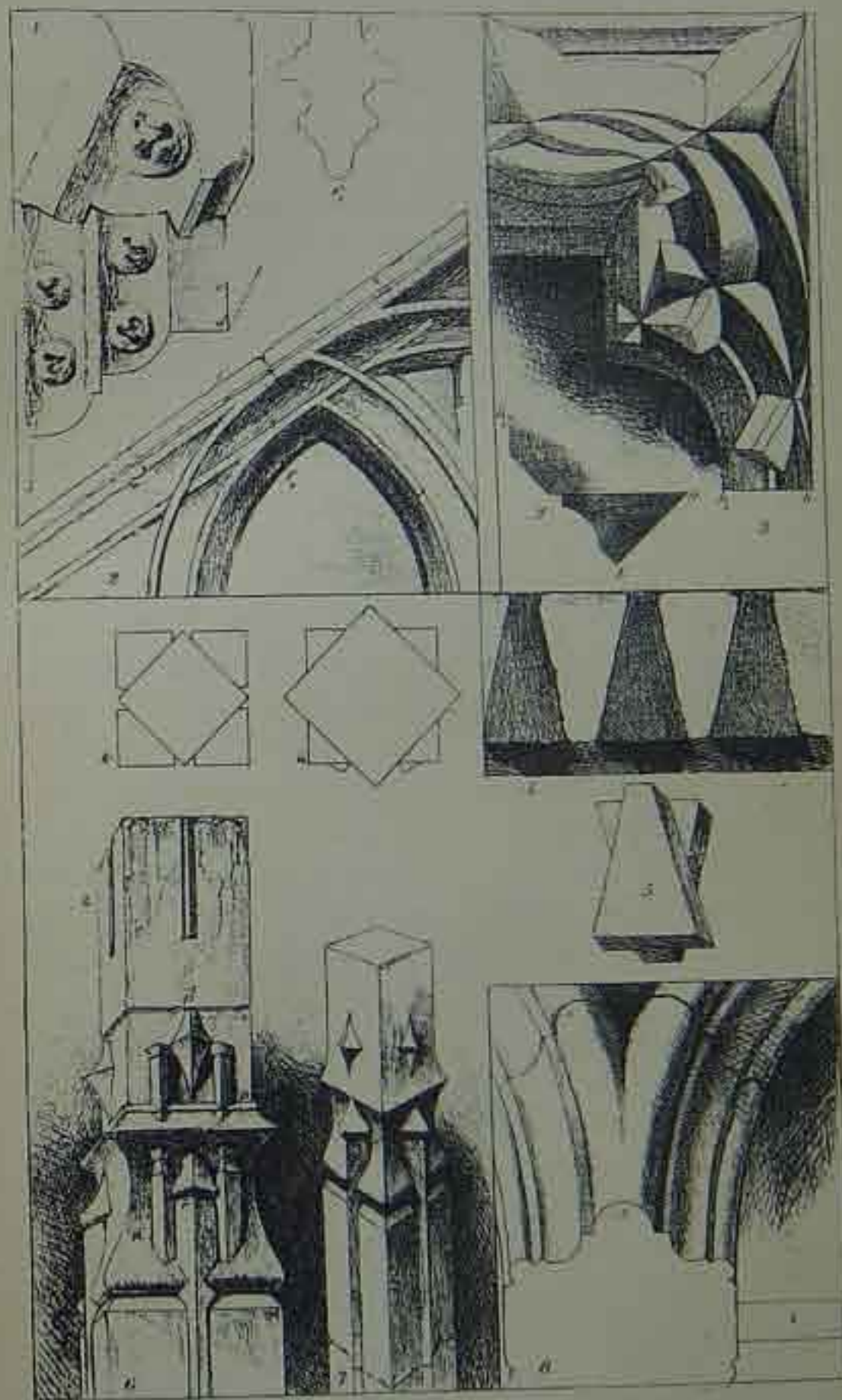
trabajo manual por el de molde o de máquina, o a la que de un modo general calificaremos de mentira de producción.

Dos razones de igual importancia militan contra esta práctica: la primera, que todo trabajo a molde o a máquina es malo como trabajo; la segunda, que es innoble. Hablaré primero de su mala calidad, que no es una razón suficiente por sí sola para no emplearle si no hubiera otra. Pero su falsedad, monstruosa a mi parecer, es susceptible de determinar el que sea rechazado de una manera absoluta y sin la menor reserva.

El decorado, como he hecho notar con frecuencia, tiene dos orígenes o fuentes de atracción perfectamente distintas: la una, la belleza abstracta de sus formas, que nosotros suponemos por un momento idénticas, ya sean debidas al trabajo manual, ya al mecánico; la otra, el sentimiento del trabajo humano y del gasto de esfuerzo. Podemos tal vez darnos cuenta de la real grandeza de esta última influencia, considerando que no hay en ninguna hendidura de cualquier ruina un ramito de hierbas que no tenga una belleza bajo todos sus aspectos casi igual, y en algunos otros inconmensurablemente superior a la de la escultura más labrada y acabada de sus piedras; que todo nuestro interés por esta escultura y toda nuestra emoción ante su riqueza es diez veces inferior a la mata de hierba cercana; que nuestro sentimiento de su delicadeza, mil veces menos delicado; que nuestro sentimiento de sus atractivos, un millón de veces menos admirables... hasta que nos llega a resultar la obra del hombre pobre, torpe y trabajosa. Su verdadero encanto depende de que podamos descubrir en ella un testimonio de ideas, de intenciones, de pruebas y osadías, de conquistas y de gozosos triunfos. Una mirada experta podrá leer en ella todo esto, y suponiendo que esto sea obscuro, lo adivinará o supondrá.

En ello reside el valor de la cosa, como en ello reside el valor de todo lo que calificamos de precioso. El precio de un diamante nace de la concepción del tiempo consagrado a su descubrimiento antes de ser tallado. Esto tiene un valor intrínseco del cual carece el diamante, cuya belleza real no es mayor, bien mirada, que la de un vidrio. Así, pues, valiéndonos de esta comparación, y aun suponiendo que el adorno debido al trabajo manual no se distinguiera del debido al mecánico lo que un diamante auténtico de otro químico, y que el uno pudiera por un momento burlar la mirada del constructor, como el otro el examen de un joyero, y que sólo un estudio atento pudiera diferenciarles, a pesar de todo, y así como una mujer elegante desdeñaría llevar alhajas falsas, un arquitecto que se respete desdeñaría estos falsos adornos. Su empleo es una mentira tan solapada e inexcusable como cualquier otra; es servirse de objetos que pretenden un valor que no tienen; que pretenden haber costado y ser lo que no han costado ni son. Es, pues, una impostura, una prueba de mal gusto, una inconveniencia y un delito. Arrojadlas, rompedlas, dejad antes vacíos su sitio sobre la pared. Nadie tiene necesidad de adornos en este mundo; pero a todos nos es necesaria la integridad. Todas las bellas invenciones que se imaginaron no valen una mentira. Dejad vuestras paredes tan lisas y desnudas como una tabla o construídlas de barro cocido y de paja picada, pero no las enyeséis con mentiras.

Tal es, pues, nuestra ley general. La considero más imperativa que todas las que he prohibido. Considero estos actos de falsedad los más viles y superfluos; la ornamentación es cosa accesoria y completamente indigna si es falsa. Sin embargo, a pesar de nuestra ley, hay algunas excepciones relativas a ciertas substancias particulares y a su empleo.



5. Intersecciones de molduras.

20. Una de ellas está en el empleo del ladrillo. Puesto que se sabe desde el principio que ha sido moldeado, no hay razón para que no se moldee de diferentes formas. Nadie habrá de suponer que hubieron de ser tallados y no engañará por consecuencia para que se le conceda el crédito que no merece. En los países llanos, lejos de toda cantera de piedra, se puede, legítima y felizmente, aprovechar el ladrillo para la ornamentación, y aun para una ornamentación trabajada y delicada. Las molduras en ladrillo del palacio Pepoli, en Bolonia, y las de alrededor del mercado de Vercelli, figuran entre las más ricas de Italia. Veamos asimismo los trabajos en teja y en porcelana. Los primeros han sido empleados, aunque de un modo grotesco, con éxito en la arquitectura doméstica de Francia, en donde se insertan tejas de color en losanjes que forman el cruce de las maderas de la viguería; los Della Robbia se han servido admirablemente de las segundas en Toscana para bajorrelieves exteriores. En cuanto a estas últimas, en rechazando a veces la mala distribución de colores inútiles, no podemos de ningún modo condenar su empleo, toda vez que, cualesquiera que sean sus defectos, poseen la ventaja de su duración y la circunstancia de exigir más habilidad para manejarlos de la que se requiere en el mármol. No es, en efecto, la materia, sino la ausencia de trabajo humano lo que quita a la obra todo su valor. Un trozo de tierra cocida o de yeso de París trabajado por la mano del hombre, vale todos los bloques de Carrara tallados a máquina. Es posible y hasta frecuente que los hombres degeneren en máquinas hasta el punto de que la labor humana presente todos los caracteres de un trabajo mecánico. Ya hablaré de la diferencia que debe establecerse entre el trabajo manual vivo y muerto. No exijo por el momento lo que nos es lícito asegu-

rar: toda piedra, desde el momento que nosotros la suponemos esculpida por la mano del hombre, no la debemos esculpir a máquina. No debemos emplear la piedra artificial construida a molde, ni adornos de estuco del color de la piedra o que pudiera pasar por ella, como las molduras del patio interior del Palazzo Vecchio, en Florencia, que arrojan la vergüenza y la sospecha sobre todas las partes restantes del edificio. En cuanto a los materiales dúctiles y fusibles, como la arcilla, el hierro y el bronce, podemos servirnos de ellos a nuestro capricho, teniendo en cuenta que su valor está en proporción al trabajo que se les ha consagrado y en la medida en que ellos se afirman y presentan netamente como salidos de molde.

Ahora bien; no ha habido causa más activa para el envejecimiento de nuestro gusto natural por la belleza que el uso constante de los adornos de hierro. Las ordinarias obras en hierro de la Edad Media eran tan sencillas como grandes en efectos, y consistían en follaje tajado en plano en la plancha y torcido a gusto del forjador. No hay nada, por el contrario, tan frío, tan torpe, tan vulgar y tan esencialmente incapaz en una bella línea o una sombra como esos adornos fundidos. Aunque no podamos alegar nada en contra de ellos, puesto que se les distingue a primera vista de las obras trabajadas a mano y no se les toma por lo que no son. Estoy, sin embargo, persuadido de que un pueblo que se deja llevar por estas sustituciones vulgares despreciables, en lugar del decorado verdadero, pierde toda esperanza de un futuro progreso en el arte. Me esforzaré en probar en otra ocasión de una manera más concluyente su ineficacia y su pobreza. Aquí me basta esta conclusión general: que hay cosas honradas y licitas que nunca nos podrán procurar un legítimo orgullo

ni una verdadera alegría; que no se deben utilizar allí donde ellas pudieran pasar por otra cosa de lo que son y de un valor más grande que el que ellas tienen; y que, por último, no se pueden asociar a una obra verdadera porque sería vergonzoso encontrarlas mezcladas con ella.

Tales son los tres principales géneros de mentiras que pueden corromper la arquitectura. Existen además otras formas más sutiles, contra las cuales la vigilancia de un espíritu viril y sencillo nos protegerá mejor que una regla bien definida. Como hemos visto antes, ciertos géneros de decepciones no se extienden sino a las emociones y a las ideas. Entre éstas las hay de un empleo noble, como la de que hemos tratado antes de ahora: la apariencia arborescente de soberbios nervios laterales góticos. Pero en la mayor parte de los casos la cantidad de destreza y de simulación suele ser tal, que rebaja el estilo en el que prevalezca en cantidad considerable. Una vez admitida prevalecerá de un modo indiscutible, sujeta como está a ser del agrado de arquitectos sin gran imaginación y de espectadores desprovistos de sentimiento o de espíritu mediocre y huero. Cuando estas sutilezas están acompañadas por el adorno de una talla diestrisima o de una prestidigitación arquitectónica capaz de llegar por sí sola a ser objeto de admiración, es una suerte, con tal que su contemplación no nos lleve lejos de toda fuente de verdadero carácter artístico y no termine en la parálisis completa de éste o en su extinción. Contra esto no queda otro recurso que desdeñar severamente toda muestra de virtuosidad y de artificios ingeniosos y enfocar toda la potencia de nuestra imaginación en la disposición de las masas y de las formas, sin cuidarnos de la manera en que estas masas y formas se detallan, como un gran pintor no se cuida de la dirección de su

píncel. No sería difícil multiplicar los ejemplos de peligro que ofrecen estas supercherías y banalidades. Me detendré en uno de ellos que creo ha sido la causa principal de la decadencia de la arquitectura gótica en Europa: me refiero al sistema de molduras interseccionales. Dada su importancia y su interés, el lector me concederá una explicación última.

21. Necesito referirme a la exposición que el profesor Willis nos hace del origen del rosetón en el capítulo vi de su *Arquitectura en la Edad Media*. Desde su publicación, estoy sorprendido de oír hablar de tentativas hechas para resucitar la inadmisibile y absurda teoría de su origen imitativo de las formas vegetales; y digo inadmisibile, porque el menor conocimiento sobre la arquitectura gótica primaria enseñaría a los partidarios de esta teoría el hecho sencillo de que la imitación de estas formas orgánicas disminuye a medida que la obra es más antigua hasta llegar a los primeros modelos, en los cuales no existe. No hay sombra alguna de duda, para quien esté familiarizado con una serie de ejemplos seguidos, de que el rosetón tiene su origen en el alargamiento gradual al vaciar un escudo de piedra, que habitualmente sostenido por el pilar central, ocupaba la parte alta de las primeras ventanas. El profesor Willis limita quizá sus observaciones de una manera un poco absoluta a la doble *subarcatura*. Pero en la iglesia de los Eremitani, en Padua, hay un interesante ejemplo de estos vaciados en un alto escudo simplemente adornado de trébol; mas la forma frecuente y típica es la de la doble *subarcatura*, decorada con calados diversos en el espacio que la separa del arco superior o con un simple trébol sobre el arco redondeado en la Abbaye-aux-Hommes, de Caen, o con uno de cuatro hojas muy lindamente proporcio-

nadas en el triforium de Eu y el coro de Lisieux; o de cuatro, seis y siete como en las torres del crucero de Rouen, o con un trébol sobrepuesto toscamente con otro de cuatro hojas en Coutances o por encima una multitud de los mismos dibujos puntiagudos y redondeados, produciendo formas intermedias rarisimas de una de las capillas de las naves de Rouen y Bayeux; y por último, ostentando los nervios de piedra y rayando ya con la forma típica de los gloriosos ventanales del ábside de Beauvais.

22. Se nota que, durante esta evolución, todo el interés depende de los calados y de sus formas, es decir, de sus luces vistas desde el interior y no de los espacios de piedra intermedios. Toda la gracia de la ventana reside en el contorno de estos huecos. Estos rosetones, vistos desde el interior, aparecen como estrellas distantes entre sí, y que luego se aproximan y engrandecen hasta que nos dominan, ocupando todo el espacio con su luz. En esta imagen de la estrella tenemos el origen de la forma grande, pura y perfecta del rosetón gótico francés. En el momento en que la rudeza de los espacios intermedios fué, por último, conquistada, la claridad se extiende hasta su plenitud, sin perder su unidad radiante, su potencia y su primera razón visible de conjunto, como rosetón y decorado a la vez. Un ejemplo encantador puede verse en los arbotantes de la puerta septentrional de la catedral de Rouen. He dado una muestra exquisita.

Para que el lector pueda comprender toda la verdadera belleza de esta obra gótica y cómo se une a la fantasía y a las reglas, convendrá que examine al detalle las secciones de molduras (descriptas en el capítulo iv, página 168) y vea que ese dibujo pertenece a un período en el cual se efectúa

en el espíritu de la arquitectura gótica el cambio más importante que ha tenido lugar jamás en la evolución natural de un arte.

Su rosetón marca una línea entre el abandono de un gran principio dominante y la adopción de otro; detención tan notable, tan clara y tan visible en el transcurso de los siglos, que aparece a los ojos del viajero como la alta y lejana cresta de una cadena de montañas que ha cruzado. Esta fué la gran vertiente del arte gótico. Antes de esto todo había sido ascensión, después todo descenso, y ambos, a decir verdad, por caminos abruptos y pendientes variadas; ambos interrumpidos, como los desfiladeros de los Alpes, por grandes trozos de montañas, masas aisladas o ramas de la meseta central y por extensos valles. Mas la línea continua de los pasos humanos se puede seguir hasta la cima gloriosa... "Como una zona de plata, brilla a lo lejos con abandono, atrayendo las miradas sobre más de un círculo destrozado, sobre más de un borde o de un trozo que paulatinamente se arruina. Y tanto por encima como por debajo aparece... mientras ella asciende como si fuera nueva". En este punto, en el momento en que se está lo más próximo al cielo, los arquitectos arrojarán por última vez una mirada hacia atrás sobre el camino recorrido, y lo abandonarán, dejando su luz matinal por un horizonte nuevo, vitalizados algún tiempo aún por el sol de occidente, pero sumergiéndose a cada paso en una sombra cada vez más fría y más triste.

23. El cambio de que hablo no se puede expresar en pocas palabras, mas no puede tener más importancia ni influencia más radical. Fué éste el cambio de la *línea* en la *masa* como elemento decorativo.

Hemos visto de qué manera las aberturas y calados de la ventana fueron vaciándose, y de qué modo los que no eran en un principio sino pesados macizos de piedra intermedia fueron evolucionando hacia el delicado trazado del rosetón: hice notar la atención especial que se prestó al orden y decorado de las molduras de las ventanas en la catedral de Rouen con relación a las molduras exteriores, por parecerme un estudio muy significativo y porque probaban que el rosetón había atraído las miradas del arquitecto. Se ha visto, por último, cómo se consuma la reducción y el adelgazamiento de los macizos, lo cual indica que esas miradas, no sólo se fijaban en las aberturas, sino en las estrellas de luz. No se fijaban en la piedra, puesto que rebordes con moldura severa les bastaban, sino en la figura que por su vaciado resultaba. Pero aunque esta forma llegase a su última expansión posible, cuando la construcción se convirtió en una ordenada multitud de líneas aéreas y paralelas, su forma inesperada y accidentalmente desenvuelta atrae todavía de modo inevitable las miradas. No se había reparado aún en tal cosa. Surge de pronto una forma independiente y nace un nuevo elemento característico de la obra. El arquitecto le dedica su atención y estudia y distribuye sus partes como he dicho.

El fenómeno de que hablamos tuvo lugar en el tiempo en que los vacíos y los trozos macizos de piedra que les separaba llamaron por igual la atención. Su estancamiento no dura cincuenta años. Las formas del rosetón fueron, con una alegría pueril, conducidas a ser una nueva fuente de belleza y los macizos intermediarios se abandonaron para siempre como elementos de decoración. Al seguir estos cambios me he limitado a la ventana por aparecer en ella más claros los trazos característicos. Pero la transición es la misma para

cada una de las partes de la arquitectura, como veremos en el capítulo III. En el presente sólo tratamos de la verdad en lo que se refiere a las molduras.

24. El lector habrá notado que hasta la postrer expansión de los vaciados se consideraba a la construcción *rigida* e *inflexible*, como lo es en realidad. Lo fué del mismo modo durante la época de que he hablado, cuando el rosetón era aún severo y puro, delicado a no dudarlo, pero perfectamente sólido.

Al terminar el período de detención, el primer indicio de cambio serio fué como una dulce brisa que pasó a través del rosetónafiligranado, haciéndole estremecer. Esta brisa ondulaba como el hilo de una tela de araña movido por el viento; pierde su esencia como estructura de piedra; reducida a la tensión del hilo, se la empieza a considerar como dueña de su flexibilidad. El arquitecto se muestra complacido de este nuevo capricho e investiga el modo de realizarlo. Al cabo de algún tiempo, las barras del rosetón se destacan a la vista como si estuvieran entrelazadas igual que las mallas de una red. Era éste un cambio que sacrificaba una gran parte de la verdad; sacrificaba la expresión de las cualidades de la materia, y por deliciosos que fuesen los resultados en sus primeras manifestaciones, al final se tornan perjudiciales.

Notemos la diferencia entre la suposición de ductilidad y la de la estructura elástica antes señalada, comparándola con la de semejanza a la forma del árbol. Este parecido no fué buscado, sino necesario y fatal; resultaba de las condiciones naturales de fuerza en el soporte o tronco y de esbeltez en los nervios o ramas, mientras que otras condiciones de semejanza sugeridas eran también perfectamente verda-

deras. Una rama de árbol, aunque fuerte en un cierto sentido, no es dúctil; es tal firme en su forma como un nervio de piedra; las dos serán flexibles en ciertos límites, pero en sobrepasándoles se romperán las dos, mientras que el tronco del árbol no se plegará más que el pilar de piedra. Pero cuando se supone en el rosetón la tenuidad del cordón de seda; cuando se niega a la materia toda su fragilidad y su peso; cuando todo el arte del arquitecto se empeña en negar los atributos de la materia y las primeras condiciones necesarias a su trabajo, el engaño aparece, y premeditado, librándose de la acusación de mentira positiva, únicamente por la visibilidad de la superficie de piedra y revocando todas las rosáceas que afecta en la medida exacta de su presencia.

25. El gusto decadente y mórbido de los últimos arquitectos no se conforma con esta especie de engaño. Dominados por el encanto sutil que ellos habían creado, no soñaron sino en aumentar su potencia. El paso siguiente fué considerar y representar el rosetón, no sólo como dúctil, sino como penetrable, y que cuando dos molduras se entrecruzasen, fuera de modo que la una pareciese atravesar a la otra, conservando su independencia propia, y que cuando corrieran paralelas se las representase a la una como encerrada en la otra y apareciendo solamente por la parte superior de ella. Esta fué la forma falsa que aniquiló el arte. Los rosetones flexibles eran a menudo bellos, a pesar de su incorrección; pero los rosetones de molduras interpenetradas se convirtieron en lo que eran: en un medio de probar la virtuosidad del tallista y en una de las causas que redujeron a la nada la belleza y la dignidad de los tipos góticos. Un sistema de tan graves consecuencias merece un estudio detallado.

26. En el dibujo que ostentan las columnas de la puerta de la catedral de Lisieux bajo el timpano, puede verse esta disposición de que hablamos (universal después en los grandes periodos), de molduras interseccionadas y fundidas unas en otras hasta convertirse en una sola en el punto de cruce o de contacto. Hasta se evitaba ordinariamente una intersección tan aguda como la de Lisieux; ese dibujo no era naturalmente nada más que una forma puntiaguda de la antigua arquitectura normanda, en que los arcos están entrelazados y puestos cada uno debajo del precedente y encima del siguiente como la Torre de Anselmo en Canterbury, puesto que la mayor parte de los dibujos cuando las molduras se encuentran coinciden en una parte considerable de sus curvas, encontrándose por contacto más bien que por intersección; en el punto de encuentro, la sección de cada moldura distinta se convierte en una sola, hundiéndose la una en la otra. Algunas veces sucede que dos molduras diferentes se encuentran; eso se autorizaba rara vez en los grandes periodos, y cuando esto sucedía, se realizaba muy torpemente.

27. La misma torpeza con que los antiguos arquitectos afrontaron, a medida que surgían, cada una de las dificultades que esto presentaba, indica su aversión por el sistema, su repugnancia a detenerse ante semejante disposición. Es todavía más inhábil la unión de los arcos superiores o inferiores del triforium de Salisbury, que continúa en la sombra, siendo todas sus pinturas vaciadas, molduras idénticamente trabajadas con una sencillez perfecta. Pero cuando la atención de los constructores se fué deteniendo, como hemos visto, en las líneas de las molduras en lugar de depositarse en los

espacios limitados, estas líneas empezaron a guardar una existencia independiente dondequiera que se hallaban y diferentes molduras se asociaron con trabajo para obtener alguna variedad en las líneas de intersección. Ahora bien, debemos mostrarnos justos con los arquitectos posteriores, en quienes se observa un sentimiento de proporciones más refinado que en el de los artífices primitivos. Se nota primero en las bases de los pilares divididos o molduras de arco, en las que las columnas más pequeñas tenían en un principio sus bases formadas por la base continuada de la columna central o de otras columnas más grandes con las que estaban agrupadas. Mas luego se comprendió que la dimensión de la moldura, si bien era buena para la base de una gran columna, no lo era para la base de una pequeña, y cada columna tuvo su base independiente. Primero la de las más pequeñas vino a terminar sobre la de las más grandes, y cuando se complicaron las secciones verticales de la una y de la otra, se consideró a las bases de las columnas más pequeñas como si existiesen en las más grandes, y el sitio de su elevación se calculó con un escrúpulo y una precisión singulares. En una base trabajada de columna dividida como las de la nave de Abbeville, se creería que las columnas más pequeñas fueron todas terminadas primero hasta el suelo, cada una con su base completa y complicada, y que después la base envolvente del soporte central había sido cubierta por encima de arcilla, dejando salir por algunas partes sus puntas y sus ángulos como aristas de cristales agudos. La cantidad de virtuosismo técnico que representan algunos de estos trabajos es a veces maravillosa; los cortes más sorprendentes, de tenuísimo espesor, están allí calculados, así como las sutilísimas formas salientes, apenas perceptibles sin ayuda del tacto. Es imposi-

hile encontrar un modelo de este género inteligible sin algunos perfiles bien hechos.

28. Existe, sin embargo, en esta clase de desarrollo mucho que admirar y a la vez que combatir. Las proporciones eran tan bellas como complicadas, y por duras que fuesen las líneas de intersección, se oponían de manera exquisita al dibujo en flor de las molduras interpuestas. Pero la fantasía no se detuvo aquí, sino que ascendió de la base hasta el arco, y no encontrando allí suficiente ocasión para manifestarse, sube los capiteles a las cabezas mismas de las columnas cilíndricas (no podemos menos de admirar —aunque rechazándola— la audacia de estos hombres que desafiaron la autoridad y la costumbre de todas las naciones del globo por espacio de tres mil años) para dar a las molduras de los arcos la apariencia de surgir del pilar lo mismo que la habían hecho perderse en la base y no terminar en el ábaco del capitel... hasta que, por último, no encontrando suficientes direcciones naturales para tanta intersección como deseaban, trazaban curvas por todos lados deteniendo y aun cortando las extremidades cuando se excedían del punto de intersección. Este estilo fué exagerado después en Suiza y en Alemania a consecuencia de la imitación en piedra de las pinturas de la madera, y en especial por la intersección de los postes en los ángulos de los *chalets*. Esto no prueba sino el peligro de este sistema engañoso, que desde el principio oprimió al gótico alemán y que terminó por arruinar al gótico francés. Sería una tarea penosa seguir más lejos las caricaturas de forma y las excentricidades de ejecución que provienen de este singular abuso — el aplastamiento del arco, el estrechamiento del pilar, la pérdida de vida en el ornato, el doblamiento de la moldura,

la distorsión y la extravagancia de la foliación, hasta el momento en que por encima de todos estos restos y estas ruinas, privadas de toda unidad como de todo principio, rueda el torrente impuro del Renacimiento, que los arrastra. De este modo desaparece la gran dinastía de la arquitectura medieval por haber perdido su propia fuerza, por haber faltado a sus leyes, porque su disciplina, su unidad, su organización minadas no pudieron oponer resistencia al choque impetuoso de la innovación; y todo ello, fijaos bien, por haber sacrificado una sola verdad. De este único abandono de su integridad, de este único esfuerzo por atribuirse el aspecto de lo que no era, surgieron las formas múltiples de enfermedad y vejez que pudrieron los pilares de su supremacía. No fué que llegase su hora ni que fué desdenada por el católico clásico o temida por el protestante fiel. Ella pudo sobrevivir a ese desdén y a ese temor, y de vivir ella habría ofrecido un severo contraste con la sensualidad enervada del Renacimiento. De entre las cenizas en las cuales había caído, se habría levantado a un nuevo loor, y hubiera purificado el alma nueva abandonando su gloria, como la había recibido en honor de Dios; pero su propia verdad no existía, y por esto se hundió para siempre. No le quedaba sabiduría ni fuerza para salir del polvo, y el error del celo y la dulzura del lujo la arrojaron más abajo y consumaron su ruina.

Conviene recordarlo al pasar por el desnudo lugar de sus cimientos y al tropezar con sus piedras esparcidas. Esos esqueletos de paredes rotas y agujereadas, donde rugen y murmuran las brisas del mar, esparciendo sus trozos pedazo a pedazo a lo largo de los promontorios silenciosos, sobre cuyas antiguas ermitas se levantan hoy nuestros faros —esas bóvedas grises y apacibles naves bajo las cuales pacen las ovejas

de nuestras campiñas, reposando a veces sobre la hierba que ha sepultado antiguos altares—, esos fragmentos informes que no son de la tierra, que salpican nuestros campos de extraños y bruscos declives esmaltados o que detienen el curso de nuestros torrentes con piedras que no les son propias, exigen de nosotros otros pensamientos distintos de los que parecen implorar la ira que los devastó o la soledad que los desampara. No son ni el bandido, ni el fanático, ni el blasfemo, los que contemplan el sello de su obra de destrucción; el terror, la guerra y la ira habrían podido desencadenarse, y las potentes murallas se habrían levantado de nuevo, y las ligeras columnas habrían brotado otra vez por debajo de la mano que las destruía. Pero ellas no podían surgir de entre las ruinas de su propia verdad mancillada.

LA LAMPARA DE LA FUERZA



4. Capital de la arcosa inferior del Palazzo Ducale, de Venecia.



1. Cuando recordamos las impresiones producidas por las obras del hombre transcurrido un espacio de tiempo bastante largo para envolverlas a todas en las tinieblas salvo lo más brillante, nos ocurre a menudo encontrar una superioridad y una extraña duración en muchas de aquéllas, en cuyo vigor apenas habríamos contado, permitiéndonos declarar que en el desierto del recuerdo se han desarrollado ciertos puntos de su carácter, que el juicio no nos había descubierto al comienzo; tal ocurre con estas venas de una roca dura, cuyo trazado no acertó la mirada a percibir desde un principio y el cual evidencia la acción de los parásitos y el agua. El viajero que desea reparar o corregir los errores de juicio que entrañan las desigualdades de humor, las contrariedades del momento y los azares de la asociación, no tiene otro recurso que esperar el plácido veredicto de los años pasados y traducir o sorprender en estas imágenes últimas que retuvo su memoria el nuevo orden de grandeza y forma, así como en la caída o

descenso de un lago de las montañas traduciría el mismo viajero los contornos sucesivos de cada orilla nueva y descubriría en la manera de correr sus aguas la verdadera dirección de las fuerzas que abrieron los repliegues más profundos de su lecho primitivo o los torrentes que los socavaron. Retro trayéndonos de este modo a los recuerdos de las obras de arquitectura que más nos han agradado, vemos que, en general, se dividen en dos grandes clases: caracterizada la una por un valor y una delicadeza excesivos, a los cuales recurrimos con cierto sentimiento de afectuosa admiración; señalada la otra por una majestad severa, y en muchos casos misteriosa, la cual recordamos con un respeto siempre igual, semejante al que se experimenta en presencia y bajo la impresión de alguna gran potencia espiritual. Lejos de estos dos grupos de recuerdos (que ejemplos intermedios pondrán más o menos en armonía, pero que marcarán siempre, con claridad y de un modo distinto, elementos de belleza o fuerza) irá a perderse la multitud de estos recuerdos de edificios, cuya primera impresión sobre nuestros espíritus no era quizá de menores pretensiones, pero cuya fuerza, sin embargo, era debida a caracteres de una nobleza poco permanente, al precio de los materiales, a la acumulación de los ornamentos o a la habilidad del obrero. Estos elementos pueden suscitar un interés particular. La memoria, por consiguiente, puede haber guardado con fidelidad el recuerdo de ciertas partes o de ciertos efectos de construcción; pero aun esto no lo evocará más que en un esfuerzo activo y sin emocionarse. En instantes pasivos, por el contrario, con un interés conmovedor, se nos reproducirá, en bella y solemne compañía, la imagen de una belleza más pura y de un poder más espiritual. Entonces, como nuestros pensamientos desvanecerán en un polvo de oro

el orgullo de más de un majestuoso palacio, la opulencia de más de una obra enriquecida de pedrerías, se levantará a través de su bruma la blanca imagen de alguna capilla de mármol aislada sobre la orilla de un río o en la linde de un bosque, donde, bajo sus arcos como bajo una bóveda de nieve reciente, tiemblan delicadas cinceladuras de flores, o aun la amplia laxitud de alguna muralla llena de sombra, cuyas piedras disgregadas se asemejan a las de una montaña.

2. La diferencia entre estos dos géneros de edificios, sin embargo, no es sólo la que en la Naturaleza existe entre las cosas bellas y sublimes. Hay aún otra diferencia entre lo que es derivado y lo que es original en la obra del hombre. Lo que en arquitectura es bello o espléndido, se consigue imitando formas naturales; lo que no es así derivado, aquello en lo que la dignidad descansa en la reglamentación y el orden recibidos de la inteligencia humana llega a ser la expresión de la fuerza de esta inteligencia, y la sublimidad adquirida está en proporción con la fuerza que expresa. Todo edificio, por tanto, nos presenta al hombre recogiendo u ordenando; el secreto del éxito consiste para él en saber lo que recogerá y cómo ordenará. He aquí las dos grandes lámparas intelectuales de la arquitectura. Consiste la primera en una justa y humilde veneración de las obras de Dios sobre la tierra; estriba la segunda en la inteligencia de la autoridad con la que el hombre ha sido revestido sobre estas obras.

3. Además de la expresión de fuerza y de autoridad viviente, se experimenta también en las formas de un noble edificio algo semejante a la armonía más sublime existente en las cosas naturales. Es de la fuerza dominante regida por esta

armonía de la cual voy yo a esforzarme ahora en descubrir la influencia, renunciando a toda investigación en el dominio más abstracto de la invención. Si esta última facultad, tanto como las cuestiones de proporción y ordenación, no se pueden discutir más que en un estudio de conjunto de las artes, su simpatía, en arquitectura, para la grande y potente autoridad de la Naturaleza, se puede examinar rápidamente con tanta mayor ventaja por otra parte cuanto que, desde hace algún tiempo, los arquitectos la han sentido o considerado poco. He visto en recientes esfuerzos una gran rivalidad entre dos escuelas (la una afectando la originalidad, la otra la legalidad), muchas tentativas de belleza del dibujo y numerosas aplicaciones ingeniosas de construcción; no he visto nunca la menor aspiración a la expresión de la fuerza abstracta, ningún rasgo de este pensamiento, que en el arte primitivo del hombre tiene lugar para la afirmación de sus relaciones con las obras de Dios las más potentes y las más bellas, y que *su Maestro* ha autorizado recibiendo como una gloria adicional de su asociación con los esfuerzos sinceros del pensamiento humano. En los edificios del hombre se debería hallar el culto respetuoso y la investigación, no sólo del espíritu que rodea los pilares de la selva y circunda la bóveda de sus avenidas (que da los nervios a la hoja, el brillo a la concha y la gracia a cada pulsación que agita el organismo animal), sino también este espíritu que reprueba los pilares de la tierra, edifica sus escarpaduras áridas en la frialdad de las nubes y dirige los conos vaporosos de sus montañas de púrpura bajo la bóveda pálida del cielo. Estas glorias y otras aun no rehuyen de modo alguno aliarse a la obra de sus propias manos. Los despeñaderos grises no pierden nada de su nobleza cuando evocan en nosotros la idea de una inmensidad ciclópea de piedras

murales; los pináculos del promontorio roquizo, sin envilecerse, simulan un fantástico parecido con las torres de una fortaleza, y el cono imponente de la montaña lejana tiene de sí propio en su aislamiento una melancolía que se presta a la imagen de tumbas sin nombre sobre orillas pálidas o a la de amontonamientos de arcilla y junco donde en su mortalidad se disgregan ciudades.

4. Vemos, pues, en qué consisten esta fuerza y esta majestad que la Naturaleza misma no desdeña recibir de las obras del hombre y en qué consiste también esta sublimidad de las masas edificadas por su energía coralina, respetable cuando por su asociación se la compara con la de estas montañas de época ignorada que han podido solas soportar temblores de tierra y escapar a los diluvios. Desde luego, esto es sólo en la dimensión. Se podría no creer posible rivalizar bajo este aspecto con los objetos naturales; esto no sería posible, en efecto, si el arquitecto no luchase contra ellos en batalla ordenada. No sería fácil edificar pirámides en el valle de Chamounix, y en la iglesia de San Pedro, aparte de otras equivocaciones, no se consideraría como la menos perjudicial su emplazamiento sobre la pendiente de una colina insignificante. Pero suponedla situada en la planicie de Marengo, o como la Superga de Turín, o como la Salute de Venecia. La concepción de la dimensión de los objetos naturales (como los de la arquitectura) depende de una feliz emoción imaginativa más que de la medida de los ojos; el arquitecto dispone, pues, de la ventaja preciosa de poder aproximar a la vista la masa más considerable que pudiera edificar. Pocas rocas, aun en los Alpes, tienen una caída vertical tan alta como el coro de la catedral de Beauvais; si construimos una

bella elevación de pared o el ala derecha de una torre y las colocamos donde no hay forma natural enorme para compararla, sentiremos en ellas un efecto de sublimidad en sus dimensiones. Bajo este concepto, puede ser un manantial de entusiasmo más que de decepciones, patentizar cómo el hombre arruina la sublimidad de la Naturaleza con más frecuencia que la Naturaleza aniquila la fuerza humana. No es preciso gran esfuerzo para humillar una montaña. Una choza, a veces, bastará. En la aldea de Chamounix yo no levanto jamás los ojos hacia la garganta de Balme sin un vivo sentimiento de despecho contra su hospitalaria cabañita, cuyos muros, de un blanco brillante, presentan una mancha visiblemente cuadrada en la verdura y destruyen por completo toda idea de su elevación. Una sola aldea reinará en ocasiones sobre todo un paisaje y destronará una dinastía de montañas; el Acrópolis de Atenas y el Partenón, respecto del palacio recientemente construido por debajo, quedan reducidos a las proporciones de un modelo. Las montañas, en suma, no son tan altas como nosotros las imaginamos, y cuando a la real impresión de dimensiones comparativamente importantes se añade el sentimiento de la labor de los brazos y del pensamiento humano, se llega a una sublimidad que sólo podría destruir un error grosero en la distribución de sus partes.

5. Bastaría para ennoblecer un proyecto mediocre cualquier exceso de grandeza si no dependiera más que de las dimensiones el ser bello, con tal de que le comunicara cierto grado de nobleza. Conviene determinar, desde luego, si el edificio debe ser simplemente bello o simplemente sublime. Si debe ser sublime, no es necesario, por consideración para las partes menores, impedirle alcanzar toda su amplitud con tal de que

se halle de un modo evidente al alcance del arquitecto; llegar a lo menos a este último grado de grandeza, donde comienza lo sublime, que se puede definir: *el poder de hacer aparecer una figura viva inferior a la vida que la rodea*. La desgracia de la mayor parte de nuestros monumentos nuevos viene del deseo de atribuirles una excelencia universal, porque entonces una parte de los fondos pasa a la pintura, otra parte a los dorados, otra parte a las ventanas, otra parte se destina a pequeños campanarios, otra a ornamentaciones diversas, y ni ventanas, ni campanarios, ni ornamentaciones, son dignos de los materiales. Se forma una costra sobre la parte sensible de la inteligencia de los hombres que es preciso levantar antes de poderles tocar a lo vivo; y aunque pudiéramos separarla, valdría más no hacerlo si no logramos atravesarla de un profundo golpe; si la atravesamos así en algún lugar, no será necesario un segundo golpe; el corte no necesita ser más "grande que una puerta de iglesia" con tal de que sea *suficiente*; sólo el peso llegará allí; es una manera siniestra de llegar, pero es segura. La apatía que no atravesase un campanario pequeño o que no ilumine una ventana, puede en un instante desaparecer bajo el peso solo de una amplia muralla. El arquitecto que no dispone de grandes recursos haga desde un principio elección de un punto de ataque; si hace elección de su dimensión, que renuncie a la decoración. A menos de agrupar y multiplicar lo suficiente (para poner de lleno su conjunto en evidencia), todos sus ornamentos no valdrán lo que una piedra enorme. La elección debe ser perentoria, sin compromiso. No se trata de saber si sus capiteles tendrían mejor apariencia con algunas esculturas, que deje bloques enormes; si sus bóvedas reclamaran más ricos arquitrabes, que los eleve un pie si puede; un metro más en la longitud de la

nave le valdrá más que un piso o suelo de mosaico, y una toesa más en el muro exterior que un ejército de pináculos. La dimensión no se debe limitar más que por el destino del edificio o el espacio de que se disponga.

6. Determinada la limitación conforme a sus circunstancias, se preguntará cómo podría ponerse más en relieve su dimensión efectiva, puesto que no acontece sino muy rara vez, quizá nunca, que un monumento que blasona de vastas proporciones aparezca tan grande como es. La apariencia de una figura alejada siempre en cada una de sus partes, y más especialmente en las partes altas, probará que no hemos fijado nuestra atención en las dimensiones de estas partes.

Se nota con frecuencia que para apreciar las dimensiones de un monumento, es de todo punto necesario abarcarlo de una sola mirada. Sería más justo decir que lo que debe hacerse es fijar su demarcación por líneas continuadas tanto como sea posible, y que sus extremos se han de apreciar de un solo golpe de vista; o mejor, en términos más sencillos aún, que no debe tener sino una sola línea limitante visible de arriba abajo y de un extremo al otro. Esta línea limitante de arriba abajo puede, o bien inclinarse interiormente, y entonces la construcción será piramidal, o bajar verticalmente, en cuyo caso la masa constituiría un grandioso frontón, o inclinarse exteriormente como en las fachadas de relieve de las casas antiguas y en cierto modo en las de los templos griegos y en todos los monumentos de cornisas y frontones pesados. En cada uno de estos casos, si la línea limitante está violentamente cortada, si la cornisa sobresale mucho o si la parte superior de la pirámide retrocede con demasiada violencia, estará perdida la majestad del edificio, puesto que éste no pue-

de apreciarse de una sola mirada, toda vez que en el caso de una tosca cornisa ninguna de sus partes puede ser disimulada, porque la continuidad de su línea terminal quedará rota, y no se podrá, en consecuencia, evaluar *el largo de la línea*. El error se hace más grave cuando una parte del edificio queda oculta, como en el caso harto conocido de la cúpula de San Pedro, y más generalmente en las iglesias, cuyas partes más elevadas, cúpulas o torres, están por encima de su cruz. Así puede decirse que no hay sino un punto desde el cual el observador puede darse cuenta de las dimensiones de la catedral de Florencia, donde desde el ángulo que hace esquina a la vía Balestrieri, frente a frente al ángulo sudeste, se ve la cúpula enderezarse por encima del ábside y el crucero. En todos los ejemplos en que la torre se eleva más que la cruz, las dimensiones de la torre misma se pierden en seguida, porque no hay sino una línea, cuyo largo total, en relación a la altura, puede seguir la visual, y ésta se halla en el ángulo interior de la cruz, inconveniente para el cálculo. Por lo tanto, mientras que para la simetría y el efecto semejantes disposiciones pueden con frecuencia tener la preeminencia, es necesario que se dé la altura conveniente a la torre, y ya se la coloque en la extremidad oeste, o ya resulte destacada a manera de campanario. Imaginad el empequeñecimiento de las iglesias lombardas si sus campanarios alcanzaran su altura actual sólo sobre sus cruces, o de la catedral de Rouen si en lugar de su flecha actual, corta y pequeña, se levantase en su centro la torre de Beurre.

7. Así, pues, lo mismo si se trata de una torre que de un muro, es preciso una línea terminal de la base a la cúpula, y por mi parte prefiero la verdadera línea vertical o la vertical

con relieves parecidos a un gesto solemne (no feroz) como en el Palacio Vecchio de Florencia. Es el carácter que dan siempre los pintores a las rocas sin gran fundamento para ello, porque las verdaderas rocas no lo sostienen de buen grado. Pero a pesar de esto, la impresión de amenaza que da esta forma es de un carácter más noble que la de la simple dimensión. No basta una cornisa, la pared entera se debe, como Júpiter, inclinarse y volver.

8. Lo que es necesario en el despliegue de las dimensiones de la altura debe igualmente cuidarse en la superficie que esté siempre unida. Es preciso notar en lo concerniente al Palazzo Vecchio y otros poderosos monumentos de este orden, cómo es errónea la idea de la dimensión que para producir efecto se debe desarrollar en altura y en longitud, pero no de una manera igual: se descubrirá por el contrario que los monumentos más vastos en apariencia son en conjunto los que están unidos en un poderoso cuadrado y que se dirían medidos por la vara del ángel. "La anchura, el largo y la altura son iguales". Aquí debemos fijarnos en un punto en el cual los arquitectos, según creo, no han reflexionado suficientemente sino con una idea ligera.

Entre las numerosas y largas divisiones bajo las cuales se puede ver la arquitectura, no es para mí la más significativa la división de edificios donde el interés reside en las murallas o en edificios donde el interés reside en las líneas de que parten sus paredes. En el templo griego el muro no es nada; todo el interés cae sobre las columnas destacadas y los frisos que ellas sostienen; en el estilo flamígero francés y nuestro detestable estilo perpendicular se trata de desembarazarse de las superficies murales y de detener la vista sobre la misma

línea; en las obras de estilo romano y de estilo gótico, el muro es un elemento indispensable y se deja frecuentemente a la luz caer sobre sus vastas superficies diferentemente decoradas. Ahora bien; estos dos principios son admitidos por la Naturaleza, el uno por sus maderas y sus tallados, el otro por sus planos, sus terrazas y sus cascadas. El último es por excelencia el principio de la fuerza, y en un sentido en que interviene la belleza también. Cualquiera que sea la infinidad de hermosas formas que puedan encontrarse en el intrincado bosque, hay una más hermosa a mi parecer en la superficie tranquila de un lago. No conozco nada parecido a las columnas o a las rosáceas que no cambiaría por la luz del sol cayendo sobre cualquier fachada de mármol liso, grande y casi humana. Sin embargo, si la amplitud de la superficie debe ser hermosa, su substancia debe también ser hermosa y no debemos precipitarnos para condenar a los arquitectos del Norte por ocuparse exclusivamente de la división de las líneas antes de recordar por lo menos la diferencia que hay entre una superficie lisa de piedras de Caen y una superficie mixta de materiales venidos de Génova o de Carrara y hechos de piedras serpentinas y de nieve. Pero en lo que concierne a la fuerza abstracta y a la majestad, la duda no es posible. Sin la amplitud de superficie se la buscará en vano siempre que la superficie sea larga, atrevida y continua, aunque sea de ladrillo o de jaspe. El juego de luz del cielo y el peso de tierra que encierra son siempre lo que nosotros pedimos. Es en efecto extraordinario que el espíritu pueda a la vez olvidarse del elemento material y del trabajo si solamente tiene bastante espacio para recordarle, aunque sea muy débilmente, la alegría que se siente al contemplar la extensión unida de las vastas planicies y de los inmensos

mares. Es para el hombre un noble trabajo conseguir con estas piedras talladas o su arcilla amoldada dar a la superficie de un muro la apariencia del infinito y hacer destacar su alero en el cielo como si fuera el horizonte. Si él no realiza un trabajo menor es todavía exquisito seguir su larga superficie en el rayo de la luz fugitiva y ver por cuántos artificios y gradaciones de nubes y de sombra, el tiempo y la tempestad llevan sus feroces rúbricas; ver todavía cómo al empezar y al terminar el día el crepúsculo termina de una manera uniforme y descolorida sobre su hermosa frente y se desvanece sin dejar de trazar el largo de sus filas de piedras confusas e innumerables.

9. Este es a mi parecer uno de los elementos particulares de la arquitectura sublime; esto debe necesariamente llegar para el conjunto la elección de una forma parecida al cuadrado.

Desde cualquier dirección que se mire el edificio, es en esta dirección hacia la cual se dirigirá la vista sobre las líneas terminales, y el sentimiento de la superficie no será completo hasta que estas líneas se prolonguen en todas direcciones tan lejos como sea posible. El cuadrado y el círculo son por consiguiente las superficies de fuerza por excelencia entre las que limitan las líneas verdaderamente derechas o curvas, y éstas son las figuras correspondientes al cubo y la esfera y los sólidos correspondientes de progresión (es el nombre que en la busca de leyes de proporción daré a estas masas engendradas por la progresión de una superficie de forma, dado el largo de una línea en una dirección determinada). La columna cuadrada y la cilíndrica son los elementos de fuerza más grandes en el orden arquitectural. Por otro lado, la

gracia y la perfección de proporción exigen una prolongación en un sentido determinado, y una sensación de fuerza puede comunicarse a esta forma de amplitud por una serie continua de trazos marcados de tal manera que a la vista sea imposible contarlos; su atrevimiento, su decisión y su simplicidad nos harán sentir al mismo tiempo que son verdaderamente las cantidades que nos han embarazado, no la confusión o lo débil de su forma. Este medio de serie continuada engendra la sublimidad de los arcos de los muros laterales de todas las filas de columnas y sobre una escala más pequeña las molduras griegas que se repiten hoy día sobre las formas más insignificantes y más familiares de nuestros muebles y de las cuales es imposible prescindir. Es evidente que la arquitectura tiene la elección entre dos tipos de formas, cada una asociándose perfectamente a su propio género de interés o de decoración. El cuadrado o mayor espacio se escogerá sobre todo cuando el pensamiento tenga la superficie por objeto, y el espacio alargado cuando el pensamiento tenga por objeto las divisiones de la superficie. Estos dos órdenes de formas, como casi todas las otras fuentes de fuerza y de belleza, se unen maravillosamente en este edificio con que temo fatigar al lector ofreciéndole muy a menudo, por modelo de toda perfección, el palacio de los Dux en Venecia. Como disposición de conjunto un cuadrado; la fachada principal es oblonga y alineada a la vista por una serie de 34 arcos y de 35 columnas; en el centro de la ventana, un rico adorno en la parte superior que la divide en dos partes macizas en que la altura y la longitud están en proporción de cuatro a cinco; limitadas a los pisos inferiores, estas arcadas, que le dan la longitud, y el piso superior, entre sus largas ventanas, dejan una poderosa superficie de mármol liso alternativamente mez-

clado de bloques de color rosa o blanco. Sería imposible imaginar una combinación más magnífica de todo cuanto hay en la arquitectura de más nobles y de más bello.

10. En el estilo romano lombardo los dos principios se fusionan aun más, y tenemos de ello un ejemplo de los más característicos en la catedral de Pisa. Las proporciones del largo se manifiestan por un sistema de arcos: 21 superiores y 15 inferiores a los lados de la nave. La fachada, cuadrada, es de atrevida grandeza en sus proporciones; esta fachada se divide en arcos superpuestos; la parte baja, en columnas, se compone de siete arcos; las cuatro partes superiores vuelan audazmente fuera del suelo de la muralla y proyectan una sombra vigorosa: la primera por encima del subbasamento cuenta 19 arcos; la segunda 21; la tercera y la cuarta 8 cada una; 63 arcos en total, todos redondeados sobre columnas cilíndricas, y los más bajos con ornamentos encuadrados en relieve dispuesto diagonalmente bajo sus semicírculos, decoración universal en este estilo. El ábside tiene forma de semicúpula y tres filas de arcos singulares para su decoración exterior. En el interior de la nave una fila de arcos redondeados bajo un triforium en arco redondeado y una vasta superficie plana, entendedlo bien, de muro decorado sobre mármol jaspeado. El orden todo no tiene nada de particular y caracteriza las iglesias de ese periodo, que a mi juicio son del tipo más imponente, no sólo por ser el más bello, sino el más poderoso que haya concebido jamás el espíritu humano; está basado exclusivamente en las combinaciones del círculo y del cuadrado.

Observo que me introduzco en un terreno que deseo reservar para examen más profundo al ocuparme de otras cues-

tiones de arte. Los ejemplos que he presentado justificarán, según pienso, una defensa de la forma cuadrada de las invectivas que se han lanzado contra ella muy a la ligera. No sólo se podría hacer la defensa de esta forma en su carácter de línea dominante, sino todavía por sus constantes manifestaciones en los mejores mosaicos y en esos mil motivos de decoración de un orden inferior que no puedo analizar ahora. Mi principal reivindicación de la majestad que le es propia descansa siempre en que ella es el intérprete de la extensión y de la superficie, y que debe, por consiguiente, adoptarse, sea para dominar en sus líneas, sea para decorar con sus combinaciones de luz y de sombra aquellas partes de los edificios cuya superficie deba hacerse preciosa u honorable.

11. Hemos dicho lo suficiente en lo que se refiere a las formas generales y los órdenes en que debe revelarse la escala arquitectónica. Veamos ahora las manifestaciones de fuerza que pertenecen a sus detalles y a sus elementos de menor importancia.

El primer elemento que tenemos que estudiar es el ineludible de la albañilería. Este elemento puede ser disimulado a fuerza de arte; pero me parece que es imprudente y poco honrado proceder así. Y la gran razón de ello estriba en que se puede obtener siempre gran nobleza de carácter, tanto por una oposición de gruesas piedras con divisiones de albañilería como por la oposición de pilares y columnas de una sola pieza o de dinteles y arquitrabes macizos con muros de ladrillos y piedra pequeña; existe cierta organización en el orden de estas partes, que recuerda la de los huesos continuados del esqueleto en oposición con las vértebras, a la cual no se debe

renunciar. Sostengo, pues, por esta razón y algunas otras, que la albañilería de un edificio debe realizarse; sostengo todavía que con muy pocas excepciones (como en el caso de las capillas y otros edificios de un trabajo muy limitado), cuanto más pequeño sea el edificio más atrevida debe ser la albañilería, y viceversa. Si un edificio tiene dimensiones inferiores a las dimensiones medias, no está en nuestro poder acrecentar sus dimensiones aparentes (demasiado fáciles de medir) por una disminución proporcionada a la escala de su albañilería; pero podemos con frecuencia imprimirle cierta grandeza construyéndola de piedras *macizas*, o por lo menos introduciéndolas en la estructura. Así es imposible dar majestad a una cabaña hecha de ladrillos, pero se encuentra cierto grado notable de sublimidad en el irregular y tosco empleo de rocas que se ve en las cabañas montañosas de Gales, de Cumberland y de Escocia. Su dimensión no ha disminuído absolutamente porque del suelo al límite del techo cuatro o cinco piedras se usan por los ángulos o porque una roca natural proporcione por casualidad un saliente cómodo y esté empotrada en el encuadramiento del muro. Por otra parte, desde que un edificio alcance el grado de amplitud majestuosa, importa, hablando con verdad, relativamente poco que el trabajo de albañilería sea más o menos notable. Si éste es grande por todos conceptos, empequeñecerá a menudo la dimensión por falta de medida; si es pequeño, sugerirá la idea de la pobreza de los materiales o de insuficiencia de recursos en el constructor, y siempre intervendrá junto con las líneas del dibujo y la delicadeza del trabajo. Se encuentra un ejemplo muy desdichado de esta intervención en la fachada de la iglesia de la Magdalena, de París, cuyas columnas, construídas de muy pequeñas piedras de casi iguales dimensiones, con

junturas visibles, presentan el aspecto de haber sido recubiertas de un enrejado muy espeso. La albañilería más magnífica será, pues, la que, sin empleo de materiales sistemáticamente grandes o pequeños, se incline franca y naturalmente a las condiciones y a la estructura del trabajo, y muestre igual capacidad en el manejo de las grandes masas y en la realización de su objeto con las más pequeñas, tanto emplazando roca sobre roca con una autoridad de titán, como uniendo despojos polvorosos y fragmentos irregulares para formar bóvedas y redondear cúpulas. Si sentimos por lo común predilección por la albañilería franca y natural, no amenjüemos su dignidad nivelando las superficies y ajustando las junturas. Las sumas que gastamos en pulir las piedras y nivelarlas, cuando sería mejor dejarlas tal como han salido de las canteras, permitirían añadir un piso más al monumento. Debemos añadir algo todavía respecto a los materiales: si construimos con mármol o una piedra calcárea cualquiera, la facilidad del trabajo haría atribuir la falta de éste a negligencia; es conveniente, pues, aprovechar la escasez de dureza de la piedra para hacer el dibujo delicado y subordinado a la igualdad de las superficies lisas. Mas si construimos en granito o lava, es absurdo, en la mayoría de los casos, malgastar el trabajo necesario para pulirlas; es mucho más inteligente hacer el dibujo granítico también y dejar los bloques groseramente encuadrados. No niego que exista cierto esplendor y cierta sensación de fuerza en el pulimento del granito y en la sumisión absoluta de su resistencia de hierro a la supremacía humana; pero en la mayor parte de los casos, a mi entender, el trabajo y el tiempo que en ello se emplean podrían aprovecharse mejor en otras cosas. Construir un edificio de cien pies de altura con bloques groseros, vale más

que construir otro de setenta pies con piedras pulidas. Y puesto que existe verdadera magnificencia en el corte natural de la piedra, sería grandiosísimo el arte que pretendiera igualarlo. Su ruda expresión de fraternidad con el corazón de la montaña de la que se ha extraído, no se cambia felizmente por una obediencia absoluta a la regla y a la medida de los hombres. Se necesitaría poseer vista muy delicada para desear ver pulimentado el palacio Pitti.

12. Después de lo que atañe a la albañilería, debemos considerar los elementos del dibujo en sí mismo. Estos elementos se componen, o de las masas de luz y de sombra, o del trazado de las líneas. Estas, a decir verdad, deben producirse por incisiones y proyecciones que en ciertos días daría notable espacio de sombra, pero podrán, cortadas con cierta fineza, aparecer siempre verdaderas líneas vistas desde lejos. Así denominaría yo los ventanales de la capilla de Enrique VII, elemento lineal puro.

Me parece que no se recuerda lo bastante que una superficie mural para el arquitecto es lo que para el pintor la tela en blanco, con la única diferencia de que el muro presta a su altura, a sus materiales y a otros elementos de que antes nos hemos ocupado, cierta sublimidad que es más peligroso tocar que la superficie de la tela. Estimo una tela vasta, unida, recientemente embadurnada, como algo más bello que la mayor parte de las figuras que en ella veo pintadas, y con mayor razón aún estimo más una hermosa superficie de piedra que la mayor parte de los caracteres arquitectónicos con que se la revista. Pero sea como quiera, nos han dado la tela y la muralla y es asunto nuestro saberlas distinguir.

Los principios conforme a los cuales debe hacerse esta di-

visión en lo que se refiere a la relación de las cantidades de luz y de sombra, como para la arquitectura que para la pintura, como para cualquier otro arte en general, solamente que el arquitecto por la variedad de sus asuntos, puede, en parte obligado y en parte por capricho, prescindir de la simetría de la luz y de la sombra arquitecturales y adoptar un orden en apariencia independiente y accidental. En la forma de agrupación existe una gran diferencia (aunque no oposición) entre las dos artes; pero en lo que atañe a las leyes de cantidad, casi se confunden en la medida en que el poder de los medios es semejante. El arquitecto no puede calcular siempre el vigor o firmeza de sombra ni añadir nada por el colorido a su tristeza (porque aun en lo que permite emplearse el color no puede éste seguir la sombra móvil): se ve obligado a hacer muchas concesiones y a echar mano de recursos que el pintor no tiene por qué emplear.

13. Estas limitaciones tienen como primera consecuencia hacer la sombra completa, cosa más necesaria y más sublime para el arquitecto que para el pintor. Este último puede atenuar la luz por un tinte suave y hacerla agradable por el encanto de los tonos o terrible acentuando su tristeza, y puede representar la distancia y el aire y el sol por el vigor del colorido y llenar de expresión toda la tela, usando de aquella con amplitud de un modo casi universal, y los mejores pintores no dejan de hacerlo. Sin embargo, la luz, circunscrita casi siempre para el arquitecto a tener la plena y viva claridad del sol, vista sobre una superficie sólida, no le deja sino las sombras definidas como única reserva y principal medio de la sublimidad. Puede, por lo tanto, decirse que después del volumen y el peso, es de la cantidad (sea en cuanto a la ex-



tensión o a la intensidad) de la sombra de lo que depende la fuerza de la arquitectura.

Creo que la realidad de sus obras, la utilidad, la influencia que tienen sobre la vida cotidiana del hombre (como opuestas a esas obras de arte con las cuales no tenemos relación sino en los momentos de recreo o de placer), exigen de ella que exprese una especie de humana simpatía por medio de cierta medida de melancolía semejante a la de la vida humana. Semejante a un gran poema, en que una gran ficción generalmente nos conmueve, sobre todo por la majestad de sus masas de sombra, no puede apoderarse de nosotros afectando continuamente lirismo, sino que debe mostrarse grave frecuentemente y triste algunas veces a riesgo de no expresar la verdad de esta vida humana; así, ese arte magníficamente humano, la arquitectura, debe mostrar una expresión semejante de las penas y cóleras de la vida, de sus dolores y de su misterio. A ello no llegará sino por el vigor o difusión de la sombra. El procedimiento de Rembrandt, si es falso en pintura, es todo nobleza en arquitectura. No creo que un edificio haya tenido nunca verdadera grandeza, a menos que se mezclasen en su superficie poderosas masas de sombra vigorosas y profundas. También debe ser uno de los primeros hábitos de un joven arquitecto abarcar en su concepción, no sólo el dibujo en el miserable esqueleto de sus líneas, sino más principalmente los efectos de la sombra, previendo cómo se destacará su obra cuando el alba la ilumine o la abandone el crepúsculo, cuando sus piedras estén caldeadas y fríos sus ángulos, cuando sobre las unas se calienten los lagartos y en los otros aniden las aves. Que dibuje con la sensación del calor y del frío; que talle las sombras, lo mismo que en las llanuras áridas el hombre abonda los



7. Arco de la fachada de la iglesia de San Miguel de Luca.

#### LA LÁMPARA DE LA FUERZA

pozos; que dibuje la luz como el fundidor el metal ardiente; que conserve completo imperio sobre la una y la otra; que sepa cómo se proyectan y cómo se desvanecen. Sus líneas y sus proporciones sobre el papel quedan sin valor alguno. Todo lo que él debe hacer, debe hacerlo por medio de espacios de luz y de sombra; su oficio es ver que la una sea bastante amplia y atrevida para que no desaparezca con el crepúsculo y la otra bastante vigorosa para no ser desecada como una pequeña charca poco profunda por el sol del mediodía. Para realizar esto es de absoluta necesidad que las cantidades de luz y de sombra se proyecten en masa, ya de un peso aproximadamente igual, ya de grandes masas de la una, que relevarían a pequeñas masas de la otra. Un dibujo dividido, que no está dividido en masas, no tiene el menor valor. Esta gran ley relativa a la amplitud, igual enteramente para la pintura y la arquitectura, es de tal manera necesaria, que el examen de sus dos principales aplicaciones comprenderá la mayor parte de las condiciones del dibujo majestuoso, sobre las cuales me propongo insistir ahora.

14. Los pintores están acostumbrados a hablar con negligencia de las masas de luz y de sombra, designando como tales toda gran extensión de la una o de la otra. Conviene, por lo mismo, limitar algunas veces la palabra "masa" a porciones dotadas de forma propia, y denominar intervalo el fondo sobre el cual se trazan estas formas. Así, en el follaje de las ramas o troncos, tenemos masas de luz con intervalos de sombra, y en los cielos claros, con algunas nubes sombrías, masas de sombra con intervalos de luz.

Esta distinción es en arquitectura más preciso todavía: dos estilos diferentes le están subordinados. El uno, en el que las

formas están trazadas por la luz sobre la sombra, como en la escultura y los pilares griegos; el otro, en que aquéllas están trazadas por la sombra sobre la luz, como en la foliación del gótico primario. Es cierto que no compete al dibujante variar de una manera definitiva los grados y las colocaciones de la sombra, pero le compete variar en direcciones determinadas sus grados de luz. Por lo tanto, el empleo de masas de sombra caracteriza por lo general un estilo de dibujo cortante, con el cual sombras y luces son plenas y terminadas por un borde agudo; el uso, por el contrario, de masas claras se asocia del mismo modo con un género de dibujo pleno y suave, en el que la reflexión de las luces que se redondean y se funden en las sombras comunica a éstas una tonalidad más cálida. El término que aplica Milton a los bajorelieves dóricos, *Bossy*, caracteriza (como Milton caracteriza siempre en todos sus epítetos) este género con mayor claridad que otra palabra cualquiera de la lengua inglesa; por otra parte, el término que describe específicamente el elemento de decoración principal del gótico primario, la hoja, designa claramente también un espacio de sombra plana.

15. Me ocuparé someramente de los medios de usar de un modo efectivo estas dos especies de masas, y en primer lugar de la masa clara o redondeada. La manera por la cual el relieve fué asegurado por las formas más salientes del bajorelieve entre los griegos, ha sido demasiado bien descrita por Eastlake para que sea preciso recapitularla. La conclusión que lógicamente se desprende de los hechos que he anotado y expuesto, y sobre la cual tendré más adelante ocasión de insistir, es que el artífice griego consideraba la sombra sólo como un fondo obscuro sobre el cual su figura

o su dibujo claro podía inteligiblemente destacarse. La atención se encontraba en este fin único de lectura fácil y pureza de expresión. Toda la composición, toda la armonía, ¿qué digo? la vitalidad misma y la energía de los grupos aislados eran sacrificados en caso necesario a la claridad. No tiene preferencia de ningún género por ninguna forma. Adopta las formas redondas en las columnas y los principales motivos de decoración, no por ellos mismos, sino como característica de objetos representados. Eran maravillosamente redondas porque los griegos hacían por lo general bien lo que hacían y no porque prefirieran la forma redonda a la cuadrada; formas severamente rectilíneas se confundían con las curvas en la cornisa y en los triglifos; una ramura que de lejos destruía mucho del tamaño, dividía la masa del pilar. Refinamientos sucesivos y el acrecentamiento de la decoración vinieron a atenuar la fuerza de luz que engendraban estas disposiciones primitivas y continuaron atenuándola en las obras romanas, hasta el momento en que el arco de forma redonda se propagó como motivo de decoración. Su línea graciosa y sencilla acostumbra los ojos a exigir una línea terminal idéntica para las formas sólidas; siguió la cúpula, y desde entonces las masas decorativas fueron ordenadas en relación al carácter esencial del edificio y siempre en relación con él. De allí la causa por la que entre los arquitectos bizantinos el sistema de decoración estaba circunscrito a las superficies de masas curvilíneas, en que se proyectaba la luz en una gradación tan continua como sobre una cúpula o una columna, mientras que los detalles de la superficie alumbrada se cortaban con frecuencia en una confusión singular de las más ingeniosas. Es necesario tener en cuenta la virtuosidad del artista; trabajar en un bloque sólido es más fácil que

disponer las partes salientes de la hoja en el capitel griego. Estos capiteles hojosos se encuentran, sin embargo, también entre los bizantinos, y su ejecución, de una habilidad notoria, comprueba que su preferencia por la forma maciza no era forzada, y yo no puedo estimarla en poco.

Mientras que la ordenación de la línea denota un arte más consumado en el capitel griego, la luz y la sombra de los bizantinos son incontestablemente más grandiosas y más viriles, basadas sobre aquella cualidad de gradación pura que poseen casi todos los objetos naturales y cuya realización es, en verdad, el fin primero y el más palpable en la ordenación natural de una forma grandiosa. La aglomeración de nubes tempestuosas, llenas de desgarrones y rodeadas de vapores que lo absorben todo en una masa amplia, tórrida y soberbia, y la obscuridad profunda de la noche que proyectan: el levantamiento casi tan majestuoso de los flancos de la montaña, toda quebrantada y cortada por la profundidad de los desfiladeros y las aristas de las rocas, sin que pierda nunca la unidad de su grandeza luminosa o de su pendiente sombría; la copa de todo árbol corpulento, enriquecido por rosetones de hojas y de ramas, pero cortado sobre el cielo por una verdadera línea y rodeado por un horizonte de verdura que multiplicado en la selva lejana le pone, visto desde una altura, en perfecto relieve; todo esto señala como ley grande y admirable la difusión de la luz, conforme a la cual los bizantinos dibujaban sus ornamentaciones mostrándonos que estos arquitectos sentían con más verdad su simpatía por todo lo que Dios ha hecho de majestuoso y grande que el griego en su contemplación y satisfacción de sí mismo. Sé que comparando, éstos son bárbaros; pero en esta barbarie existe cierta fuerza de tono más severo, fuerza que no es ni

sofista ni penetrante, sino envolvente y misteriosa, fuerza más sincera que reflexiva, que concibe y siente mucho más de lo que crea; fuerza que no se comprendía ni se dominaba, pero que trabajaba y vagaba a su capricho, como los torrentes y el viento en las montañas, y que no podía detenerse en la expresión o realización de una forma acabada. Era imposible sepultarla entre hojas de acanto. Su escultura había sido arrancada a la sombra de las tempestades y de las montañas y se asociaba al día y la noche de la tierra misma.

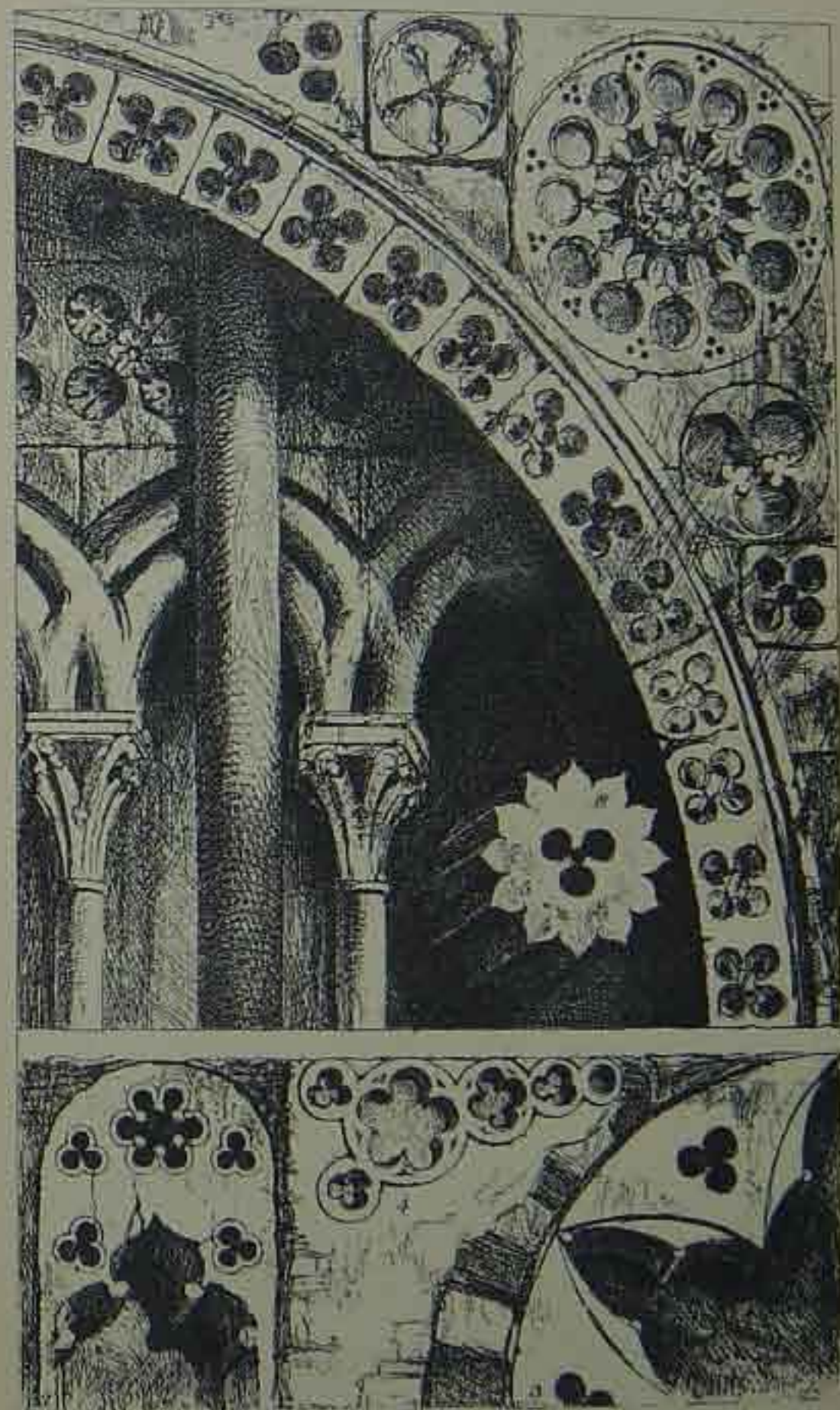
16. He tratado en vano de dar una idea de una de estas bolas de piedra que envueltas en un follaje ondulante se encuentran muchas veces sobre el arquitrabe del portal central a San Marcos en Venecia. Me parece de una belleza extraordinaria en la unidad de su ligereza y la delicadeza de sus detalles por su cantidad de luz. Se diría que sus hojas, como ocurre a las sensitivas, se han abierto y cerrado formando un botón por algún contacto brusco, para abrirse de nuevo. Las cornisas de San Miguel de Luca que se ven encima y debajo del arco, nos muestran un efecto de follaje vasto y de tallos espesos ordenados sobre una superficie en que la curva es solamente un cuadrante y en que a su alrededor va extendiéndose la luz gradualmente. Será difícil imaginarse nada más noble. Insisto sobre el largo carácter de sus ordenanzas tanto más vivamente cuanto que, modificado en lo sucesivo por una ejecución mejor, se convierte en un trazo característico de los más hermosos dibujos góticos. Es interesante ver un follaje tan abundante absolutamente subordinado a la longitud de dos masas de luz y de sombra. Lo que ha realizado el arquitecto veneciano con un poder tan irresistible como el de las olas del mar que la envolvían, los

maestros del estilo gótico cisalpino lo han hecho con más timidez, de una manera fría, que por eso no deja de experimentar el mismo acatamiento a la gran ley. Se creería encontrar en este trabajo un reflejo y la influencia de los témpanos de hielo del Norte y de su luz quebrantada; las hojas que bajo la mano del italiano se muestran, ondulan y se inclinan por encima de sus sombras negras como en la laxitud del gran calor del mediodía, están en el Norte marchitas y heladas, arrugadas por los extremos centelleantes como rocío. Pero no se ha buscado y sentido la redondez de la forma dominante. Es de un gusto idéntico al del capitel bizantino, redondeado en la parte baja del cimacio por cuatro ramas llenas de hojas de cardenchas en que los tallos que salen de los ángulos se encorvan exteriormente y caen, proyectando su espina cortada en plena luz para formar ocho hojas agudas. No he podido aproximarme suficientemente a este penacho del pináculo para darme cuenta exacta del grado de delicadeza de la escultura de la espina; pero he dibujado al lado de una mazorca natural de hojas de cardenchas con el fin de permitir al lector comparar los modelos y ver con qué talento sirven para la forma alargada del conjunto. Pero el penacho del pináculo de San Lot no es nada más que uno de los mil ejemplos que se podrían citar hasta en el flamígero en su completo desarrollo; la sensación de la longitud se conserva, en efecto, en una ornamentación menor mucho tiempo después de haberse borrado el dibujo principal, y algunas veces vuelve a salir caprichosamente de un extremo al otro como en los nichos y pedestales cilíndricos que enriquecen los pórticos de las catedrales de Caudebec y de Rouen. En las más trabajadas hay cuatro extremos salientes divididos por dos arbotantes en ocho divisiones redondeadas de deco-

ración; el conjunto del pie derecho exterior está hecho de la misma forma, si bien es verdad que se compone en parte de concavidades, de columnas cuadradas, de estatuas y de trabajos de orfebrería y el conjunto compone una torre ricamente redondeada.

17. No puedo abordar aquí las curiosas cuestiones que se encadenan con el empleo de las superficies curvas más extendidas; las causas de la diferencia de proporciones que se debe necesariamente observar entre las torres redondas y las cuadradas, ni las razones por las cuales una columna o una bola pueden ornamentarse ricamente, mientras que las decoraciones de superficie serían inoportunas sobre masas como el castillo de Sant'Angelo, el sepulcro de Cecilia Metella o la cúpula de San Pedro. Pero todo lo que hemos dicho de las ventajas de la serenidad para las superficies planas, se aplica aún con mayor precisión a las superficies curvas. Es preciso no olvidar que examinamos ahora cómo esta serenidad y esta fuerza pueden transportarse a los elementos menores y no cómo el carácter ornamental de formas secundarias puede, en ciertos casos, autorizar a turbar la calma de la principal. Aun cuando los ejemplos que hemos esbozado se refieren principalmente a las masas esféricas o cilíndricas, no sería conveniente juzgar que la amplitud puede confirmarse sólo por ellas. Muchas de las formas más nobles están ejecutadas en curva atenuada, algunas veces apenas perceptible, pero es indispensable que haya curva, de cualquier clase que sea, para asegurar una suma cualquiera de grandeza en una pequeña masa de luz. Una de las distinciones más notables entre un artista y otro, desde el punto de vista de la habilidad, se encontrará en la delicadeza relativa de su

percepción de las superficies redondas; la facultad de expresar plenamente la perspectiva, la abreviación y ondulación variada de tal superficie, es quizá la más difícil de ser adquirida por la vista y por la mano. Por ejemplo, no hay árbol que haya sido más explotado por los paisajistas que el pino vulgar. Es raro verlo reproducido, a no ser en caricatura. Se le imagina como si descansase en un plano uniforme o como si fuera coposo, con una serie de ramas dispuestas simétricamente y en lados opuestos. Se le cree regular, imposible de reproducir y feo. Pero no consiste en eso la potencia de este árbol; se halla, por el contrario, en su tinte sombrío, en lo plano y sólido del follaje que presenta sobre sus brazos vigorosos, que se encorvan ligeramente sobre sí mismos, como broqueles, y se muestra en sus extremidades en forma de una mano. Es inútil ensayar la pintura del follaje afilado, poblado, confuso, y tanto, que no se ha fijado aún esta forma principal. La abreviación de las ramas más próximas al espectador recuerda algo así como un país montañoso, en el que las alturas se hallan muy lejos unas de otras y las extremidades, semejantes a dedos encogidos hasta el aplastamiento, exigen tanta delicadeza en el dibujo como la mano de la Magdalena sobre el vaso en el Ticiano de Rogers. No obtendréis vosotros este árbol sino retratando su follaje, y yo no puedo hallar un artista que lo haya logrado. Esto sucede en todo dibujo y en toda escultura; la facultad de redondear suavemente y con perfección cada masa secundaria es lo que garantiza la serenidad del conjunto, observando la verdad y lo que exige al artífice el mayor saber y destreza. La sola reproducción de una simple hoja bastará siempre para proclamar el mérito de un dibujo, y fué siempre el sacrificio de esta amplitud y pureza de superficie con bor-



8. Ornamentos colados de Lisieux, Bayeux, Verano y Padua.

des perfilados, como fueron también los cortes extravagantes, lo que desprestigió las molduras góticas, así como fué la sustitución de la luz por la línea la que trajo a menos el rosetón gótico. Se comprenderá mejor este cambio cuando hayamos examinado las principales condiciones de ordenación del segundo género de masa: la plana y hecha de sombra sólo.

18. Hemos indicado antes cómo la superficie mural, compuesta de ricos materiales y recubierta de obras costosas, según las modas, que examinaremos en el curso del próximo capítulo, llegó a ser para los arquitectos cristianos motivo de predilección especial. Sus vastas luces planas no podían ser puestas de realce sino por puntos o masas fuertes de sombra que el arquitecto romano obtuvo por medio de arcadas profundas. En este sistema de ordenación, sin embargo, aunque todo el efecto depende de la sombra así obtenida, la mirada se halla siempre obligada a detenerse sobre las partes salientes de las columnas, capiteles y muros. Mas al agrandarse las ventanas, que en las iglesias lombardas y romanas no son habitualmente más que una hendidura arqueada, surgió la concepción de una forma más sencilla de decoración por medio de calados que, vistos desde el interior, presentan formas de luz, y vistos de fuera, presentan formas de sombra. En los rosetones italianos, la vista reposa exclusivamente sobre las formas oscuras de los calados y de ellas dependen toda la proporción y toda la fuerza del dibujo. La parte sólida intermediaria, hablando con exactitud, se ve en los más perfectos modelos del período primario decorado de una ornamentación, pero esta ornamentación está lo bastante atenuada para no turbar la sencillez y la potencia de las masas de sombra. La composición del conjunto depende de la propor-

ción y formas de las sombras. Es imposible encontrar nada de un gusto más exquisito que la disposición de la ventana principal de la cúpula de Giotto o de la iglesia D'Or San Michele. El efecto está tan completamente subordinado, que es absolutamente inútil dibujar una rosa italiana al trazo; si se propone uno producir efecto vale más marcar los trazos negros y no ocuparse del resto. Bien entendido que si se trata de obtener una exacta traducción del dibujo, sus líneas y molduras serán suficientes; pero sucede a menudo que los trabajos sobre la arquitectura son de una delicadeza inútil, puesto que no dan al lector ningún medio de juzgar el efecto deseado del orden en que ellos hablan. Nadie al mirar un dibujo arquitectural de los lóbulos y de los intervalos ricamente esculpidos de D'Or San Michele comprendería que toda esta escultura era exterior, que no era más que un simple derroche de grana que no tenía nada que ver con la verdadera anatomía de la obra y que con algunas atrevidas tallas en la piedra se podría obtener de un golpe el objeto principal. Me esfuerzo, sobre todo, en la plancha dibujada por Giotto en indicar los puntos de intención; allí, como en todos los demás ejemplos, las formas negras de una forma graciosa se extienden sobre la superficie blanca de la piedra como las hojas sombrías colocadas sobre la nieve. De aquí proviene, como hemos hecho notar, el nombre de hoja universalmente dado a esta ornamentación.

19. A fin de obtener un efecto completo, es menester una gran prudencia en el empleo del cristal. En los más hermosos modelos, los rosetones son vacíos calados, ya en las torres—como en los dibujos de Giotto—, ya en las arcadas, como las del camposanto en Pisa o en el palacio de los Dux en

Venecia. Únicamente de este modo puede manifestarse su entera belleza. En las construcciones domésticas o en las ventanas de las iglesias necesariamente vitriadas, el cristal se colocaba por lo general detrás del rosetón. Las vidrieras de la catedral de Florencia están colocadas a una distancia que parece producir, en la mayor parte de los calados, la apariencia de un rosetón doble. En algunos casos en que el cristal está empotrado en el rosetón mismo, como en Or San Michele, el efecto queda de cierta manera deshecho. Quizá la atención particular que llevó a Orcagna a la ornamentación de la superficie, obedecía a su intención de vitriarlas de este modo. Es singular en la arquitectura más reciente ver que se considera este vitriado, que desesperó a los constructores más antiguos, como un medio precioso que añadir a la esbeltez de las líneas del rosetón, como acontece en las ventanas de Merton College, en Oxford, en las que el cristal es de cerca de dos pulgadas hacia el medio de la barra del rosetón, a fin de impedir a la profundidad de sombra disminuir todavía más el vacío aparente. Una gran parte de la rápida impresión que provocan los rosetones es debida a esta disposición, en apariencia insignificante. Pero de un modo general, el cristal estropea todos los rosetones, y debe siempre, cuando no pueda introducirse con facilidad, desearse que esté bien oculto dentro y reservar los dibujos más estudiados y más bellos para cuando puedan ser pasados al cristal.

20. El método de decoración por medio de la sombra ha sido, como hemos dicho, común al gótico del Norte y del Mediodía. Sin embargo, en la práctica del sistema han divergido inmediatamente. Teniendo a mano el mármol y la decoración clásica ante la vista, el constructor meridional pudo

esculpir un follaje exquisito en los espacios intermediarios o variar en su superficie mural por una incrustación de piedras. El constructor del Norte desconocía los modelos antiguos y no tenía a su disposición materiales tan delicados, por lo que no tuvo otro remedio que cubrir sus muros de calados cortados en forma de hojas, como los de las ventanas. Tal fué su decisión que, si bien torpe, se realizó siempre con un riguroso sentimiento de la composición, atrayendo la atención sobre la *sombra* para aumentar el efecto. Cuando el muro era muy grueso para ser atravesado y cuando las hojas eran largas, las sombras no llenaban el espacio; pero por su colocación, la forma se representaba bien a la vista. Cuando era posible, estaban recortadas como en los tabiques elevados recortadas bastante profundamente para producir desde fuera, del timpano de la fachada Oeste de la catedral de Bayeux, de una débil línea recta de luz, un gran espacio de sombra.

El timpano Sudoeste de la catedral de Lisieux pertenece a una de las puertas más atrevidas y más curiosas de la Normandia, que probablemente está a punto de desaparecer para siempre por la continuación de las obras de albañilería que ya han destruido la torre del Norte. Su ejecución es tosca, pero llena de entusiasmo. Los timpanos opuestos están dotados de ornamentos distintos casi iguales, muy mal ajustados; cada roseta o estrella (que parecen haber sido en la parte superior el motivo de cinco ramas hoy completamente desfiguradas) está esculpida sobre su propio bloque de piedra y dispuesta sin gran cuidado, lo cual prueba especialmente el punto sobre el que he insistido antes, la absoluta negligencia del arquitecto para las formas de piedra intermediaria en este período primario.

La arcada forma los flancos de la puerta; tres columnas



9. Ventana del Palacio Foscarini de Venecia

exteriores sostienen tres órdenes en gradación del tímpano y cada una de estas columnas se eleva sobre una arcatura interior, sobremontada de una ornamentación de tréboles recortada en cruz y repleta de hojas. El conjunto de la composición es exquisitamente pintoresco con un curioso juego de luz y de sombra.

Durante algún tiempo, los adornos "penetrantes", si pueden llamarse así, mantuvieron su osadía y su independencia de carácter. Después se multiplicaron y agrandaron, perdiendo su profundidad, y luego comenzaron a reunirse, absorbiéndose unos a otros como las burbujas de una espuma expirante, y por último, perdieron por completo su carácter individual y la vista fué conducida a detenerse sobre las líneas de separación del rosetón, como lo hemos visto al tratar de la ventana. Entonces llega el gran cambio y la gran pérdida de fuerza del gótico.

21. Pero como hemos dicho, los constructores italianos, no se sentían trabados por el decorado de la superficie mural ni obligados como los del Norte a multiplicar sus calados y perseveraron en el sistema mucho tiempo, y añadiendo elegancia al ornamento, conservaron la pureza del plan. Este refinamiento del adorno fué su debilidad y abrió la brecha al asalto del Renacimiento. Sucumbieron, como los viejos romanos, bajo el lujo, excepción hecha del caso aislado de la escuela de Venecia. Esta arquitectura principió por el esplendor donde otras sucumbieron. Se fundó sobre el mosaico y la greca de los bizantinos, pero abandonando sus adornos uno a uno para fijar sus formas según leyes cada vez más severas, se presentó, por último, como el modelo del gótico doméstico, tan grandioso, tan completo, tan noblemente disci-

plinado a mi parecer, que ninguna otra arquitectura merece más que ésta todo nuestro respeto. Y no exceptuó ni aun el dórico griego; éste no tuvo nada que rechazar; el veneciano del siglo XI tuvo que rechazar uno por uno, y durante siglos, todos los esplendores que el arte y la riqueza pudieran presentarle. Depuso su corona y sus joyas y sus oros y colores como el rey que abdica; renunció al ejercicio como el atleta que descansa; caprichoso y fantástico primero, se sujetó a leyes tan inviolables o inmutables como las de la Naturaleza misma. No guardó nada, sino su belleza y su fuerza, ambas supremas, ambas reprimidas. Las estrias góticas eran de número irregular, las molduras venecianas fueron inmutables. El modo dórico de ornamentación no admitía tentación alguna, era el ayuno del anacoreta; la ornamentación veneciana abraza, en tanto reina, todas las formas de la flora y de la fauna. Fué la temperancia humana, el imperio de Adán sobre la creación. No conozco ninguna prueba tan magnífica de la autoridad humana como ese poderoso imperio del arte veneciano sobre su propia exuberancia de imaginación; la tranquila y solemne contención con que un espíritu todo lleno del pensamiento de un follaje ondeante y de una vida ardiente, da a sus pensamientos una expresión momentánea y luego se retira a sus barras macizas y sus lóbulos de piedras iguales.

El no tuvo fuerza para hacerlo sino por haber guardado en su retina las formas de las sombras. Lejos de atraer las miradas sobre los ornamentos de la piedra, renuncia a ellos uno a uno; y en tanto que sus molduras reciben un orden y una simetría de las más perfectas, en estrecha conformidad con las rosáceas de Rouen, conserva en ellas las superficies completamente planas, decoradas a veces de un trébol (palacio

Foscari) o de un listel (palacio de los Dux). Todo completamente visible, sin esfuerzo, recortado tan vigorosamente, que habla a los ojos desde dos kilómetros de distancia con sus cuatro hojas negras. No se consienten ni ramos de flores, ni ornamentos de ninguna especie que contraríen la pureza de sus formas: la terminación es por lo general aguda, ligeramente truncada en el palacio Foscari y terminada por una simple bola en el palacio de los Dux. Los cristales de las ventanas, cuando los había, estaban, como nosotros los vimos, sujetos detrás de la albañilería de tal suerte, que ningún rayo de luz pudiera contrariar la profundidad. En las formas ya corrompidas, de la Cà d'Oro, del palacio Pisani y algunas otras, no servían más que para destacar la majestad del dibujo ordinario.

22. Tales son los principales puntos que se pueden fijar en el manejo de los dos géneros de masas, de luz y de sombra, entre las manos de los primeros arquitectos: gradación para la una, igualdad para la otra, extensión para ambas; buscadas y manifestadas por todos los medios posibles hasta el período en el cual, como dijimos, la línea sustituyó a la masa como modo de división de las superficies. Hemos dicho bastante para demostrarlo en lo que concierne a las rosáceas. Y ahora digamos dos palabras referentes a las molduras.

En los primeros tiempos las molduras se formaban casi siempre por columnas alternadas, cuadradas y cilíndricas, asociadas de diverso modo y proporcionadas. Cuando había concavidades, como las de las soberbias portadas Oeste de la catedral de Bayeux, se encontraban entre columnas cilíndricas que estaban en plena luz. La vista descansaba sobre grandes superficies y de ordinario sobre un pequeño número.

Con el tiempo se vió aparecer un pequeño saliente corriendo a lo largo de la arista exterior de la columna cilíndrica y trazando una línea de luz y destruyendo su graduación. Primero apenas visible (como sobre los cilindros de la portada Norte de Rouen), va agrandándose y asciende de modo gradual, como las astas de un ciervo: primero aguda, se acentúa después hasta convertirse en un listel definido sobre la cara del cilindro. Pero no debía quedar en esto. Se abre camino hasta que el cilindro mismo queda sojuzgado, y se pierde, por último, en un ligero engruesamiento de los lados; es decir, que de una sucesión de masas cuadradas y cilíndricas la moldura entera llega a cambiarse en una serie de *concavidades* bordeadas de listeles delicados, sobre los cuales (no olviden que son *líneas* agudas de luz) la vista se detiene por entero. Durante esta evolución una transformación semejante, aunque menos completa, se efectúa también en el cambio de las flores.

Con el tiempo la atención del arquitecto, en lugar de detenerse en las hojas, se concentra sobre los *tallos*, y para mostrarlos mejor profundiza las concavidades y protege las líneas de luz. El sistema se exagera después y acaba por darnos en los cruceros de Beauvais consolas y rosáceas de estilo flamígero compuestas de tallos sin una sola hoja.

23. Nada es tan interesante como seguir en sus múltiples ramificaciones la influencia del principio corruptor; pero nosotros sacaremos aún, además de este estudio, una conclusión práctica; conclusión mil veces sentida por la experiencia y repetida en los consejos de todo artista experimentado, pero que jamás se repetirá bastante, que jamás se sentirá bastante profundamente. Se ha escrito mucho sobre la composición

y la invención, y esto, a mi modo de ver, inútilmente, porque nadie sabría enseñar al hombre a componer o inventar; no hablo, pues, de estos dos elementos de tan grande fuerza en arquitectura. No hablaré de esa restricción especial en la imitación de las formas de la Naturaleza, que constituye la dignidad de la obra misma más vigorosa de los grandes periodos. Hablaré de ella en el capítulo siguiente. Por el momento insistiré solamente sobre esta conclusión: que la majestad relativa de los edificios depende del peso y del vigor de su masa más que de ningún otro atributo de su forma, masa de cualquier especie, de volumen, de luz, de sombra, de color. Me faltaría tiempo si hubiera de tratar con toda extensión este principio; no hay un elemento, por insignificante que parezca, al que no pueda comunicársele la fuerza. Los entrecruzados de las claraboyas y de las torrecillas necesarias para proteger su interior contra la lluvia, están entre nosotros divididos, por lo general, en un cierto número de travesaños rectamente trabajados como los de las celosías venecianas, y su borde afilado los hace tan visibles, que su carpintería precisa los torna poco interesantes; además multiplican las líneas horizontales, que contradicen las de la arquitectura. En el extranjero se hace esto con ayuda de tres o cuatro tejadillos, que van desde lo interior de la ventana a las molduras exteriores; en lugar de esta horrible hilera de líneas, el espacio está dotado por cuatro o cinco grandes masas de sombra, sobremontando a la pendiente gris de los tejadillos curvados y tomando toda clase de curvas deliciosas y cubiertas de los tonos fuertes del musgo y del líquen. Con frecuencia el tejadillo es más bello que la piedra mismo y casi parece que es largo, sombrío y sencillo. Poco importan la torpeza y la banalidad de los medios que proporcionan la fuerza

y la sombra —techo inclinado, pórtico o balcón saliente, nicho profundo, dasaguadero macizo, parapeto inclinado—. Obtened primero sombra y sencillez, todo lo demás seguirá a su tiempo; dibujad primero con los ojos del buho y adquiriréis los del halcón.

24. Estoy apenado por haber hablado tanto sobre lo que parecía tan sencillo; perdonadme que, a pesar de su banalidad, haya insistido sobre la que de todas las grandes y verdaderas leyes del arte es de las más fáciles de seguir. No se sabe sincera y francamente cuán fácil es plegarse a sus exigencias. No hay en este país cinco hombres que pudieran componer, ni veinte que pudieran esculpir el follaje que decora las ventanas D'Or San Michele; pero hay más de un cura de aldea que podría idear y disponer sus negras aberturas y no hay ningún albañil de aldea que no pudiera tallarlas. Disponed algunas hojas de trébol o de salvia sobre un papel blanco; la menor modificación en su disposición sugerirá dibujos que, valientemente tallados, sobre una plancha de mármol, valdrán por todos los rosetones de ventana que pudiera trazar un arquitecto durante un largo día de verano. Hay pocos hombres en el mundo capaces de dibujar un capitel griego, y en cambio no le hay que no pueda producir un efecto de algún vigor con dibujos de hojas sobre un bloque bizantino; pocos hay que puedan producir una fachada palatina o un frontón flamígero, muchos que podrían edificar una masa cuadrada como el palacio Strozzi. No sé la causa de esto, a no ser que nuestros corazones ingleses encierran más de encina que de piedra, y tengan más simpatía por las bellotas que por los Alpes, pero lo cierto es que todo lo que hacemos es pequeño y mezquino, cuando no torpe,

viejo, sin cuerpo. Y no hablo de las construcciones modernas; hemos edificado como ranas y ratones desde el siglo XIII, excepto en nuestros castillos. ¡Qué contraste entre las miserables pequeñas aberturas de las puertas de la fachada Este de Salisbury, que recuerdan las entradas de una colmena o de un avispero, y esos arcos altivos o esos coronamientos regios de las portadas de Abbeville, de Rouen y de Reims, o esos soportes tallados en roca de Chartres, o esos pórticos de bóveda sombría y pilares torcidos de Verona! ¿Para qué hablar de arquitectura doméstica? ¡Qué pobre y chabacana y miserable es en su mezquina elegancia la mejor que nosotros tenemos! ¡Qué por debajo del desprecio y del vituperio más extendido entre nosotros! ¡Qué extraño sentimiento de fealdad, de precisión escogida, de exactitud excesiva, de misantropía minuciosa no experimentamos al abandonar las calles groseras de Picardía por nuestras ciudades comerciales de Kent! En tanto que la arquitectura de nuestras calles no sea mejorada, en tanto que no les hayamos dado la amplitud y el desahogo necesario, en tanto que no hayamos dado profundidad a nuestras ventanas y espesor a nuestras paredes, no podremos reprochar a nuestros arquitectos su debilidad en los trabajos más importantes; sus ojos están habituados a la estrechez y a la temeridad; ¿podemos esperar verles ordenar y concebir la amplitud y la soledad bruscamente? No debían vivir en nuestras ciudades; hay en sus miserables muros lo bastante para matar las imaginaciones de los hombres, tan seguramente como parecería una monja perjura. Un arquitecto no debe vivir en la ciudad, como tampoco un pintor. Enviadle a nuestras montañas; que aprenda en ellas lo que la Naturaleza tiene para sus arbotantes, lo que tiene por

cúpula. Había en la fuerza de la arquitectura de antaño algo que ésta tenía de carcelesco más bien que de urbano.

Los edificios a los que tanto he alabado salieron de las luchas de la piazza para elevarse por encima de los furros del populacho: el cielo nos preservó de esto en Inglaterra. Tenemos otros manantiales de fuerza en la contemplación de nuestras costas erizadas, de nuestras montañas de azur; de fuerza más pura y tan severa como las de esas almas de eremitas que esclarecieron sus claustros con las líneas blancas de las alturas de los Alpes y transformaron en campanarios disciplinados las rocas del mar de Normandía; que dieron a la portada del templo la profundidad y la obscuridad de la caverna del Oreb de Elías y que en el centro de ciudades populosas erigieron grises despeñaderos de piedra que llegaron hasta cerca del vuelo de los pájaros en el silencio de los aires.

LA LAMPARA DE LA BELLEZA



1. Al comenzar el capítulo anterior hemos dicho que el valor de la arquitectura está subordinado a dos caracteres distintos: el uno, el efecto que le comunica la fuerza humana; el otro, la imagen que ella lleva en sí de la creación natural. Me he esforzado en demostrar de qué manera su majestad podía atribuirse a una simpatía hacia los esfuerzos y los dolores de la vida humana (simpatía tan claramente percibida en la penumbra y el misterio de sus formas como en la tristeza de los sonidos). Quiero ahora hablar de este elemento de excelencia más feliz, que consiste en la noble reproducción de las imágenes de belleza derivadas principalmente de la apariencia exterior de la naturaleza orgánica.

No corresponde a nuestro objeto principal emprender el examen de las causas esenciales de las impresiones bellas. He expuesto en parte mis ideas sobre este asunto en una obra anterior y pienso continuar desarrollándolas. Mas como todo examen de este género, se puede únicamente basar sobre

una interpretación general de la significación de la palabra belleza, y hay que suponer universal e instintivo el sentimiento del hombre sobre este punto y sobre esta hipótesis, en la que basaré mis investigaciones actuales. No considerando como bello sino aquello que sin discusión se me conceda como tal, ensayaré brevemente la manera de mostrar de qué modo este elemento de goce puede ser llevado a la arquitectura, los manantiales más puros de donde puede derivarse y los errores que será preciso evitar para lograr alcanzarlo.

2. Se creará quizá que he limitado inconsideradamente los elementos de la belleza arquitectural a las formas imitativas. No pretendo sostener que toda ordenación de la línea esté directamente sugerida por un objeto natural, sino que todas las líneas bellas son adaptación de las líneas más difundidas en la creación exterior, que en proporción de su riqueza de asociación, la semejanza con la obra de la Naturaleza, tomándola como tipo y como ayuda, se debe buscar más estrechamente y verla con más claridad y que más allá de cierto punto, muy inferior, el hombre no avanzará en la invención de la belleza sin imitar directamente las formas naturales. Así en el templo dórico, el triglifo y la cornisa no son puntos imitativos o lo son de una cortadura artificial de la madera. Nadie calificaría de bellos estos elementos. A su severidad y a su simplicidad es a lo que deben su influencia sobre nosotros. La estría de la columna era, a no dudarlo, el símbolo griego de la corteza del árbol; es imitativa en su origen y recuerda en cierto modo fielmente las estructuras orgánicas. Se experimenta una inmediata sensación de belleza, pero de un orden inferior. La buena decoración se busca en las formas verdaderas de la vida orgánica, y especialmente en

las formas humanas. Más aún; el capitel dórico no era imitativo, pero toda la belleza de que era susceptible dependía de la precisión de su óvalo, la curva natural más frecuente. Toda la belleza del capitel jónico (invención arquitectural muy inferior a mi juicio) estaba, sin embargo, subordinada a su adaptación de la línea espiral, la más banal quizá de todas las que caracterizan los órdenes inferiores del organismo y de la habitación animal. Todo progreso posterior no se podía realizar sin una imitación directa de la hoja de acanto.

El arco romano es bello como línea abstracta. Nosotros tenemos siempre ante la vista su tipo ideal en la bóveda aparente del cielo y el horizonte de la tierra. El pilar cilíndrico es siempre bello; Dios ha creado el tronco del árbol de tal suerte, que complace siempre a las miradas. El arco ojival agudo es bello; es así como terminan todas las hojas que balancean las brisas del estío, y las combinaciones más felices están directamente tomadas del trébol de los prados o de las formas estrelladas de sus flores. Más todavía; la invención del hombre no podrá elevarse sin una franca imitación. Un paso más, y he aquí escogiendo las flores mismas para entrelazarlas en guirnaldas en los capiteles.

3. Ahora quisiera insistir particularmente sobre este hecho —y tendría ejemplos para llamar la atención de mis lectores—: todas las bellas formas y los bellos pensamientos están tomados directamente de los objetos naturales; me vería autorizado con gusto a asegurar que todas las formas que *no* estuviesen tomadas de los dichos objetos naturales, son necesariamente feas. Ya sé que esto es una pretensión atrevida; pero no puedo examinar aquí en qué consiste la belleza esencial de la forma, problema demasiado espinoso para ser

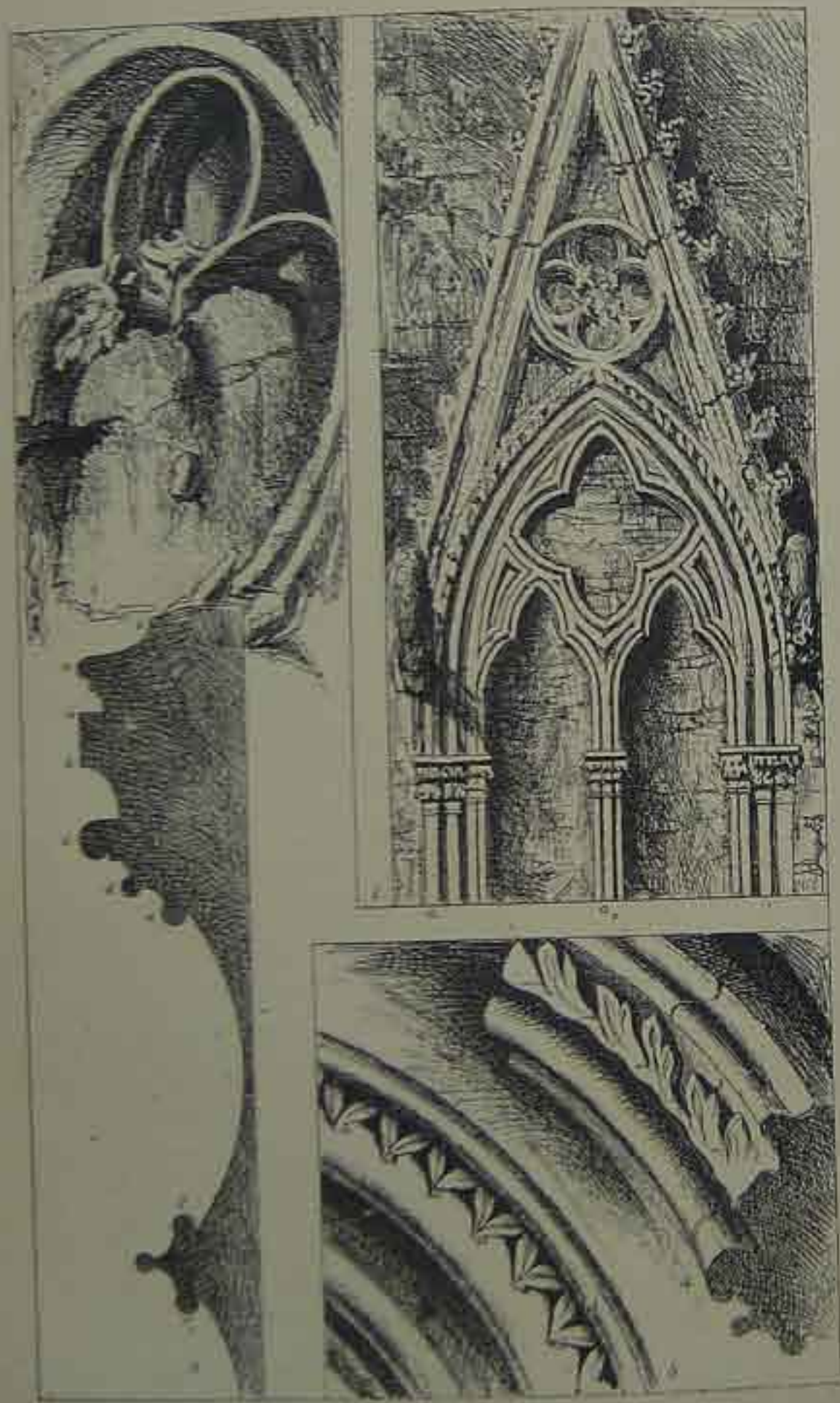
tratado en un simple paréntesis, y no me queda otro medio más que el recurrir a esta accidental prueba o piedra de toque de la belleza, esperando, por la consideración que yo someteré en lo sucesivo, convencer a mis lectores de su exactitud. La califico de accidental, puesto que las formas no son bellas por el mero hecho de estar copiadas de la Naturaleza; pero no le es posible al hombre concebir la belleza sin su ayuda. Pienso que el lector considerará satisfecho este punto con los ejemplos antes citados; la confianza que se me concede debe igualmente acordarse a la aceptación de sus conclusiones, con lo cual me será lícito resolver una cuestión de interés esencial, a saber: la de *lo que es* y lo que *no es* un adorno. Porque hay en arquitectura una porción de formas que se suelen llamar decorativas, y a las que se les ha recibido, por consiguiente, con aprobación o en todo caso sin riesgo de criticar y de vituperar, y que no tengo ninguna vacilación en declarar que no pueden ser un ornamento completo y que las considero como cosas feas y cuyo coste se debiera inscribir en la memoria del arquitecto en el capítulo "Gastos empleados en el afeamiento". Nosotros consideramos estas deformidades rutinarias con esa complacencia salvaje que lleva al indio a la contemplación de sus tatuajes (todas las naciones están, en una cierta medida y bajo una cierta relación, compuestas de salvajes). Espero no necesitar probar que son monstruosas, y probarlo categóricamente. En el interin, no necesito alegar en defensa de mi convicción sino que *no son naturales*, objeción a la que el lector concederá el valor que le plazca. Por lo tanto, se presenta una dificultad particular en el ejemplo de esta piedra de toque; ella obliga al autor a pretender, impertinentemente, que no hay nada natural sino lo que él ha visto o lo que él supone que existe.

Y ésta no es mi intención, porque yo imagino que no hay forma o grupo de formas concebible del que no se pueda encontrar un ejemplo en cualquier parte del universo. Pero creo estar en lo firme al considerar como *las más* naturales aquellas formas que son más frecuentes, o por lo menos considerando que Dios ha impreso a las formas que en este mundo cada día son familiares a los ojos del hombre los caracteres de belleza que por su voluntad ama la naturaleza del hombre, y ha mostrado, por el contrario, que en ciertas formas la adopción de líneas excepcionales, no siendo netamente necesarias, formaban, sin embargo, parte del todo armonioso de la creación. Nosotros podemos razonar de este modo sobre la frecuencia de la belleza, y viceversa. Desde el momento que una cosa es frecuente, podemos conceptuarla bella y considerar como más bella la más frecuente; entendiéndose, claro está, *visiblemente* frecuente, porque las cosas sepultadas en las cavernas de la tierra o en el interior del cuerpo animal, no están evidentemente destinadas por el Creador a sostener la mirada habitual del hombre. Y por frecuencia yo entiendo la frecuencia limitada y aislada, que es la característica de toda perfección; no la simple abundancia, sino a la manera que una rosa es una flor común sin que haya en el arbusto tantas rosas como hojas. Desde este punto de vista, la Naturaleza economiza su mayor belleza y prodiga su belleza inferior; pero la flor es, sin embargo, tan frecuente como la hoja, porque en todas partes donde se produzca la una se dará ordinariamente la otra, cada una en la proporción que le está asignada.

4. El primer adorno de esta clase que yo deseaba atacar es la greca, conocida hoy generalmente, según creo, con el nombre italiano de *guillochis*, que se encuentra precisamente en

el caso de que se trata. En los cristales del bismuto, formados por el enfriamiento regular del metal fundido, se encuentra una semejanza natural con esta forma casi perfecta. Mas los cristales de bismuto no se encuentran corrientemente en la vida diaria, y su forma es, que yo sepa, única entre los minerales, y no solamente única, sino realizada con ayuda de un procedimiento artificial, no hallándose este metal jamás en estado puro. No recuerdo otra substancia que tenga semejanza con este motivo de ornamentación griega; y creo poder fiarme de la memoria en lo que concierne a las disposiciones que presentan las formas exteriores de las cosas comunes y familiares. De aquí que afirmo que este adorno sea feo, o en el sentido literal de la palabra, monstruoso, diferente de todo lo que es natural de admirar en el hombre. Yo prefiero un lintel o un plinto sin cincelar al lintel o al plinto recubierto de tan miserable encadenamiento de líneas rectas, a menos que se le emple para realizar un verdadero adorno, lo que puede hacerse alguna vez con ventaja, a condición de que sea excesivamente pequeño como en el caso de las monedas, en las cuales se ve menos la rudeza de su especie.

5. Encontramos con frecuencia en las obras griegas otro motivo que es tan bello como desdichado y horrible es éste: el *óvalo*, del que jamás en su lugar y colocación se ha sobrepasado la perfección. ¿Por qué? Solamente porque su forma *no* es no sólo familiar por haberla visto en el dulce asilo del nido del pájaro, sino porque se encuentra casi en cada piedra que rueda y canta en la espuma del mar que se extiende por la interminable playa. Es además de una precisión particular, porque la masa que en esta moldura soporta la luz, *no es* en el trabajo típico griego (como el friso



10. Traceries y molduras de los catedrales de Rouen y Salisbury.

del Erección) solamente la forma del huevo, sino que está *deprimida* por la superficie superior con una delicadeza y un vivo sentimiento de la curva, que no se podría alabar suficientemente todo lo que representa este óvalo deprimido e imperfecto, que tendrá nueve de cada diez veces la forma del canto arrojado por el azar sobre la playa batida por las olas. Omitid este aplastamiento, y la moldura se convierte en vulgar. Es igualmente singular que la inserción de esta forma redondeada en la ornamentación tenga su semejante en pintura en el plumaje del pavo real; los ojos y las plumas son matizados con una tal precisión, que representan una forma oval situada en una cavidad.

6. De nuestra aplicación de esta prueba o piedra de toque de la semejanza natural se deduce la conclusión evidente de que todas las formas perfectamente bellas estarán compuestas de curvas, puesto que no hay apenas una forma natural común en la que sea posible descubrir la línea recta. Ahora bien; siéndole, sin embargo, necesaria a la arquitectura la línea, en unos casos para su objeto y en otros para la expresión de su fuerza, debe conformarse con esta suma de belleza compatible con las formas primitivas. Podremos, pues, pretender llegar a la mayor cantidad de belleza cuando la disposición de estas líneas sea compatible con los grupos naturales más frecuentes que podamos descubrir, aunque para descubrir líneas rectas en la Naturaleza tengamos que violentar sus obras acabadas, tajar las superficies coloreadas de sus rocas y seguir las grandes operaciones de su cristalización.

7. Probada la fealdad de la greca por no haber podido alegar en favor de ella otro precedente que la forma artificial

de un metal raro: traigamos ante nuestro tribunal un ornamento de los arquitectos lombardos; está, como los otros, compuesto de líneas rectas, pero posee además el noble elemento de la sombra. Este ornamento puede observarse en la fachada de la catedral de Pisa y se encuentra universalmente en todas las iglesias lombardas de Pisa, Luca, Pistoja y Florencia, y es para esas iglesias un oprobio real del que no se pueden defender. Su excusa primera se parece extraordinariamente a las de las grecas, y es de las más dudosas también: se pretende que su contorno terminal es la imagen de un cristal artificial cuidadosamente preparado de sal ordinaria. La sal es una substancia más familiar que el bismuto, la balanza se inclina ya un poco en favor del ornamento lombardo inculcado. Pero hay otros argumentos de más importancia: su contorno principal, en efecto, no es sólo el de una cristalización natural, sino la primera y la más extendida de las formas cristalinas; es el estado primitivo bajo el que se presentan los óxidos de hierro, de cobre y de estaño, los sulfuros de hierro y de plomo, etc., esas formas salientes de su superficie representan los caracteres de estructura que producen otra forma cristalina relativa igualmente muy común: el cubo. Con esto basta. Podemos asegurar que una combinación de esas líneas rectas y simples puede hacerse bastante bien y ser graciosamente apropiada para todo espacio donde esas líneas sean necesarias.

8. Otro adorno al que quisiera instruir proceso, es el que data desde la época de los Tudor, el *enrejado* (herse). La disposición reticular es bastante común en las formas naturales y muy bellas. El enrejado está compuesto de un tejido de los más delicados a manera de gasa o de mallas de dimen-

siones variadas y de líneas ondulantes. No hay ningún parentesco entre el enrejado y la tela de araña o las alas del escarabajo; se le encontrará algún punto de semejanza con el caparazón de cierto género de cocodrilos o el dorso de las aves marinas del Norte, pero la dimensión de las mallas es siempre magníficamente variada. Es una dignidad en esta disposición reticular si se reproducen las dimensiones y las sombras dadas a través de la red; mas estos méritos mismos desaparecen en la disminución que le hemos dado, dispuesto sobre una superficie sólida en la época de los Tudor. Creo que no hay palabras que decir para su defensa. Es otro monstruo absoluto y completamente odioso. Toda esta escultura de la capilla de Enrique VII no hace sino desfigurar las piedras. Podemos dictar la misma sentencia que contra el enrejado contra todo el decorado heráldico, en tanto que tenga la belleza por objeto. Su valentía y su significación tienen un lugar adecuado en las partes salientes del edificio o en la superior de las portadas; ocuparán aún un lugar lícito en todas partes donde sus inscripciones se puedan leer claramente, como sobre los vidrios, el paño de los techos, etc. Algunas veces, bien entendidas las formas que en ellos se representan, pueden ser bellas, como sucede con las de algunos animales o las de ciertos símbolos, tales como las flores de lis; pero en general similitudes y disposiciones heráldicas son tan evidentemente y tan claramente fingidas, que será difícil imaginarse nada más feo. Su empleo como motivo de decoración repetido destruiría a la vez la fuerza y la belleza de todo el edificio. El sentido común y la cortesía impiden igualmente la repetición. Será conveniente decir a todo el que pase por vuestra puerta quién sois y cuál es vuestro rango, pero repetírselo sin cesar por todas partes por donde dirija

la mirada, llega a convertirse en impertinencia y casi en estupidez. Que tales armas no se repitan sino raramente y no se consideren como un ornato, sino como una inscripción. Podremos multiplicar a nuestro gusto las flores de lis francesas, el *giglio bianco* de los florentinos o nuestra rosa inglesa, pero no multipliquemos un blasón.

9. Se desprende de estas varias consideraciones que de todos los elementos de la decoración heráldica la divisa es el peor de todos ellos, puesto que de todas las cosas la menos semejante a la Naturaleza es la forma de las letras. Es preciso considerar todas las letras como odiosas y no tolerarlas sino por excepción, es decir, en los lugares en los cuales el sentido de la inscripción es de mayor importancia que el ornamento. Las inscripciones en las iglesias, en las salas y sobre los cuadros, son a menudo deseables, pero no es preciso considerarlas como ornatos arquitectónicos, o de la pintura; son por el contrario continuos sujetos molestos a los ojos. No se las debe soportar sino cuando su objeto intelectual pueda serles un excusa. Colocadlas, pues, donde se las lea, y allí solamente; que estén escritas claramente y no sean enrevesadas ni invertidas. Es un bien mezquino sacrificio a la belleza tornar ilegible lo que no tiene otro mérito que su significación misma. Escribidlas, pues, como vos la diriais sencillamente, y no hagáis fijar la mirada sobre ellas cuando quisiera fijarse en otras cosas; no recomendéis vuestra frase sino por su nitidez y no la envolváis más que en silencio arquitectural. Escribid los mandamientos de Dios sobre los muros de la iglesia, donde se les pueda ver bien, pero no añadáis una *fioritura* a cada letra. Acordaos que sois arquitectos y no calígrafos.

10. Ciertas inscripciones no parecen tener otra finalidad que la bandolera en la cual están escritas; en los vidrios antiguos y modernos, así como en la arquitectura, estas bandoleras están decoradas y contorneadas, como si sirviesen de adornos. Se encuentran frecuentemente cintas en los arabescos —aun en los de un orden superior— anudando flores u ondulando a través de formas fijas. Pero ¿vemos nosotros cintas en la Naturaleza? ¿Se puede creer que haces de hierbas o algas marinas nos puedan suministrar tipos apologeticos? De ningún modo. Hay una gran diferencia entre su estructura y la de la cinta. Estas hierbas o estas algas tienen un esqueleto, una anatomía, un nervio o una fibra central, una armazón cualquiera que tiene un principio y un fin, una raíz y una cabeza, y su naturaleza y su fuerza afectan cada dirección de sus movimientos y cada línea de su forma. El alga más débil que ondea en el levantar de las olas o que queda detenida en la playa, de color leonado y pálido, tiene su fuerza especial, su estructura, su elasticidad, su gradación de substancia; sus extremidades tienen fibras más delicadas que su centro y que sus raíces, la horquilla de sus ramificaciones es mesurada y proporcionada; toda la ondulación de sus líneas lánguidas es exquisita. Tiene su tallo determinado, su lugar y su función. Es un ser específico. ¿Hay algo de esto en la cinta? No hay nada de estructura, es una sucesión de hilos cortados, todos iguales; no tiene esqueleto, ni naturaleza, ni forma, ni talle, ni voluntad propia. La cortáis y la hacéis a vuestro gusto. No tiene ni fuerza ni extensión. No puede ondular en el sentido propio; no puede sin oagitarse; no puede plegarse a su voluntad, sino volverse y arrugarse. Es despreciable. Corrompe todo lo que se aproxima a la pobre trama de su vida. No la uséis jamás. Que se desparramen las

flores, si no las podéis reunir sin anudarlas; no escribáis nada si no podéis escribir sobre una tablilla, sobre un libro o sobre un rollo de papel. Ya sé que voces autorizadas se levantarán contra mi teoría. Yo recuerdo las banderolas de los ángeles del Perugino, las cintas de los arabescos de Rafael y las gloriosas flores de bronce de Ghiberti. Pero no importa. Esto no son más que errores y torpezas. Rafael lo comprendía de ordinario y recurría a la honesta y razonable tablilla, como en la madona de Foligno. No niego que se encuentren en la Naturaleza modelos de estas tablillas; pero la diferencia está en que éstas no se colocan como adornos y las cintas y banderolas sí. La tablilla que, como en el *Adán y Eva* de Alberto Durero, no se coloca sino como auxilio para la escritura, se comprende y autoriza como una fea pero necesaria interrupción. La banderola se desliza en forma ornamental, lo que ella no será jamás.

II. Pero se dirá que este defecto de organización y de forma se podría afirmar aún de los paños, y que, sin embargo, son un noble motivo escultural. De ninguna manera. ¿Cuándo los paños fueron motivo en sí mismos de escultura, excepto en la forma de velo sobre las urnas del siglo xvii y en algunas decoraciones escénicas italianas de orden inferior? Los paños, como tales, son siempre antiartísticos; no interesan sino por los colores que revisten y los efectos que les comunicara cualquier forma o cualquier fuerza extraña. Todo paño noble, sea en pintura, sea en arquitectura (aquí están de más el color y el tejido) tiene, en cuanto sea otra cosa que una pura necesidad, que cumplir con una de dos grandes funciones: son los intérpretes del movimiento y de la gravitación. En esta forma son el medio más precioso de expresar en un per-

sonaje el movimiento pasado o presente y casi el único medio de expresar a la vista la fuerza de la gravedad que resiste a este movimiento. Los griegos se servían del paño frecuentemente, mas como de una torpe necesidad; pero lo usaban voluntariamente para toda representación de actividad, exagerando la disposición que expresaba la ligereza de la materia y siguiendo la actitud del personaje. Los escultores cristianos, que sin cuidarse del cuerpo, o sintiendo aversión por él, se consagraban exclusivamente a la fisonomía, aceptaron desde luego voluntariamente el ropaje como un velo y pronto descubrieron una facultad de expresión que la Grecia no había visto o que había desdeñado. La característica de esta expresión entrañaba la completa supresión de movimiento en lo que tan susceptible era de ser agitado. Caía recto sobre las formas humanas, arrastrando torpemente sobre el suelo, disimulando los pies, mientras que entre los griegos el ropaje se recogía sobre la cadera. Las telas tupidas y groseras de las ropas de los monjes, tan completamente diferentes del ligero y delgado tejido de la materia antigua, sugirieron a la vez la simplicidad de los pliegues y la torpeza de su caída. No se podían arrugar ni subdividir. El ropaje vino así a caracterizar gradualmente el reposo, como antes había caracterizado el movimiento; el reposo santo y austero. El viento quedó sin influencia sobre la vestidura como la pasión sin influencia sobre el alma; la actitud de las figuras añadía tan sólo una dulce curva a la inmovilidad del velo que la seguía como la ligera lluvia sigue la marcha lenta de la nube. La ondulación no se hacía ligera sino para las danzas de los ángeles.

Así tratado, el ropaje asume verdadera nobleza; pero todavía es intérprete de cosas más elevadas. Como intérprete de la gravitación, está dotado de una majestad particular. Es,

propriadamente hablando, el único medio de que disponemos para representar esa misteriosa fuerza natural de la tierra (porque el agua en su caída es menos pasiva y de líneas menos definidas). En los velos aun es bello como representación de una superficie sólida curva y como expresión de la fuerza de un otro elemento invisible. Pero el ropaje, abandonado a sus propios méritos, el ropaje en sí — como el de Carlo Dolci y el de los Carracci — es siempre vil.

12. El abuso de las banderolas está en estrecha relación con el de las guirnaldas y los festones de flores como decoración arquitectural, porque la ausencia del natural en la colocación es tan fea como la ausencia del natural en las formas. La arquitectura, tomando sus objetos de la Naturaleza, está obligada a disponerlos, en tanto le sea posible, en combinaciones apropiadas a su origen y susceptibles de expresarlo. No debe copiar servilmente la disposición natural; no le es preciso esculpir tallos de hiedra a lo largo de las columnas para explicar las hojas de su cúspide, pero debe, sin embargo, escoger para su ornamentación el sitio de mayor exuberancia, el lugar preciso que la Naturaleza hubiera escogido. Así, el capitel corintio es bello porque se despliega bajo el ábaco como lo hubiera hecho la Naturaleza al desplegarse, y porque sus hojas no parecen tener sino una sola raíz y ésta invisible. Las molduras de hojas del estilo flamígero son bellas porque ascienden a lo largo de las cavidades, anidando en ellas, guarneciendo los ángulos y rodeando las columnas como lo hubieran hecho las hojas naturales. No son simples imitaciones de hojas naturales; están contadas, regularizadas y arquitectónicamente dispuestas, pero colocadas en una disposición natural, y por consiguiente bella.

13. No llegaré a afirmar que la Naturaleza no emplee festones; ella los ama y los usa profusamente, sólo que no lo hace sino en esos lugares de abundancia excesiva donde pareceme que deberían buscarse raramente los tipos arquitecturales. Por lo tanto, un pámpano suspendido, una rama colgante tratada con desenvoltura y gracia, podrán introducirse felizmente en una decoración lujuriente (no sería por falta de belleza, sino por falta de conveniencia arquitectural, por lo que resultarían impropias para este empleo). Pero ¿qué semejanza podremos establecer entre este ejemplo y una masa de flores y de frutos de toda especie, torpemente reunidos en un largo racimo grueso por el medio y fijos por sus extremos a un muro sin vida? Es extraño que los constructores más desarreglados y los más caprichosos de la arquitectura verdaderamente lujuriosa, no se hayan arriesgado jamás, que yo sepa, a suspender un pámpano, mientras que los maestros más severos del Renacimiento griego se permitieron el empleo de este extraordinario motivo de exquisita torpeza en medio de superficies lisas. Desde que tal disposición fué adoptada, el valor entero del dibujo de las flores se perdió. ¿Quién al admirar la ornamentación de las flores del edificio de San Pablo no se detiene a contemplar sus adornos de flores? Son tan acabados y ricos como es posible, y nada, sin embargo, añaden al encanto del edificio. No forman parte de él. Es una mala obra de arte. Concebimos siempre el edificio sin ellas, y seríamos dichosos no viéndolo turbado con su presencia. Lejos de hacerlo parecer sublime, dan al resto del monumento un aire de pobreza y además nunca gustan por sí mismas. Colocadas en su verdadero lugar, en los capiteles, se las contemplaría con verdadero gusto. Y no digo que esto fuese posible en los monumentos actuales, porque este género de

ornamentación no tiene otro objeto que el hacer hermosos decorados sea donde sea, pero si en los que existen se hubieran colocados estos grupos de flores en los lugares que les correspondían naturalmente, o en otros edificio de otro estilo, se habría sentido su valor tan vivamente como actualmente su inutilidad. Y esto que decimos de los festones es aun más verdad de las guirnaldas. Es sobre la cabeza donde debe verse una guirnalda, porque aquí es donde únicamente nos parece recién cogida y alegremente llevada. Pero no está hecha para ser suspendida de un muro. Si queréis un adorno en círculo, hacedlo de mármol de color, como en la casa Doria y en otros palacios de Venecia, o bien colocad una estrella, o un medallón, o si os hace falta un anillo, hacedlo macizo, pero no esculpáis guirnaldas que se creería que habían sido empleadas en la última procesión y colgadas allí después para que se secasen y pudieran servir por segunda vez marchitas. ¿Por qué entonces no esculpir sombreros?

14. Esa cornisa recuerda por su forma los remates de nuestras cómodas, y se encuentra por encima de las ventanas de frontón cuadrado de los monumentos del tiempo de la reina Isabel; obra de arte tan chocante por su pobreza como las guirnaldas por su profusión, es, a pesar de su aparente insignificancia, uno de los peores enemigos de la arquitectura gótica moderna. Se recordará que demostramos en nuestro precedente capítulo que la forma cuadrada era la de la fuerza por excelencia, y que debía adaptarse y limitar el desplegado de una extensión o superficie. Así, cuando la ventana debía ser el intérprete de la fuerza, como la de Miguel Angel en el piso inferior del palacio Riccardi, en Florencia, el frontón cuadrado era la forma más noble que podía

revestir; pero en este caso, o bien su espacio será continuado y las molduras adjuntas lo más severas posible, o bien el frontón cuadrado se debe emplear como un pináculo y asociar principalmente a los motivos de la ornamentación, donde predominará esta forma relativa de fuerza, el círculo, como en el gótico veneciano, florentino o toscano. Pero si usurpáis algo sobre vuestro cuadrado terminal, si cortáis sus líneas por la cima o las volvéis exteriormente, habéis perdido la unidad de extensión. No es una línea de cuadrado, es una línea añadida, aislada y lo más torpe posible. Examinad a lo largo del paisaje, y ved si podéis descubrir una línea curvada y fraccionada como la de esta extraña cornisa. No la descubriréis; es monstruosa. Reúne todos los elementos de la pesadez; es desagradablemente quebrada, sin recordar a ninguna otra; no está en armonía ni con la construcción ni con la decoración; no tiene punto de apoyo arquitectural; parece estar encolada al muro y únicamente la aparente probabilidad de su caída le presta una agradable cualidad.

Podría continuar, pero la tarea es penosa y creo haber enumerado los falsos motivos de decorado de nuestra arquitectura moderna, los más peligrosos en su misma razón de su derecho de ciudad. Los barbarismos de su capricho individual son tan innumerable como indignos; no merecen que se les ataque. Pero los que he nombrado son admitidos, los unos por su empleo en la antigüedad, los otros por el de altas autoridades: han deprimido las escuelas más altivas y contaminado las más puras; están tan bien establecidos por usos recientes, que esto que yo he dicho más tiene su origen en la vana satisfacción de testimoniar contra ellos que de salir airoso convenciendo seriamente de su maldad.

15. Nosotros no nos detendremos sobre lo que *no es* del dominio de la ornamentación. Lo que constituye ornamentación lo determinaremos fácilmente aplicando nuestro procedimiento de prueba. Consistirá en atentas combinaciones de formas que imitarán o sugerirán las formas naturales más extendidas en la vida, quedando como la más noble ornamentación la que represente las clases u órdenes más elevados de la vida. La imitación de las flores será más noble que la imitación de las piedras, la de los animales más que la de las flores, y entre todas las formas animales, la imitación de la forma humana será la más noble. Mas todas se combinan en las obras de decoración las más ricas: la roca, la fuente, el arroyo corriente sobre su lecho de cantos, el mar, las nubes del cielo, la hierba de los prados, el árbol cargado de frutos, el ser que rastrea, el pájaro, la bestia, el hombre y el ángel mezclan la belleza de sus flores sobre el bronce de Ghiberti.

Toda cosa imitativa es decorativa, y siendo así, rogaré al lector fije su atención sobre algunas consideraciones generales, las únicas que pueden aquí presentarse tocante a un asunto tan vasto. Se las puede, para más comodidad, repartir en tres categorías. ¿Cuál es el lugar conveniente para un monumento arquitectural? ¿Cuál es el modo natural de tratamiento que debe tener ornamento arquitectural? ¿Cuál es el empleo conveniente del color en su asociación con la forma imitativa arquitectural?

16. 1ª — ¿Cuál es el sitio de la ornamentación? Pensad, desde luego, que los caracteres de los objetos naturales que puede representar el arquitecto son reducidos y abstractos. No puede infundir a su obra imitativa la más grande parte de

estas alegrías, por las cuales la Naturaleza en todo tiempo se hace amar del hombre. No puede hacer que su hierba sea verde y fresca y que incite al reposo, cualidades que en la Naturaleza tiene ésta principalmente para el hombre; no puede hacer que sus flores sean tiernas y llenas de color y de perfume, cualidades que en la Naturaleza son sus principales fuentes de delicias. Las únicas cualidades que él podrá llenar serán las referentes a los caracteres severos de las formas que el hombre no verá en la Naturaleza sino después de un examen atentísimo y de una atención perfecta y sostenida de su vista y de sus pensamientos: el hombre necesitará tumbarse sobre el césped y ponerse a acechar el entrecruzamiento de las hierbas antes de descubrir lo que allí podría encontrar el arquitecto. Por encantadora que nos sea en todo tiempo la Naturaleza, por agradablemente que se mezcle en nuestros pensamientos, en nuestros trabajos y a todas las horas de nuestra existencia la contemplación y el sentimiento de sus obras, esta imagen suya que lleva el arquitecto representa lo que no puede percibir en ella sino por un real esfuerzo intelectual que ella exige de nosotros por todas partes por donde aparece un esfuerzo intelectual del mismo orden que el que nosotros necesitaríamos para poderla comprender y sentir. Es la transcripción o el sello de una impresión producida por un objeto que se busca y se encuentra, es una forma que resulta de una investigación, es la expresión corporal de una idea.

17. Ahora veamos un instante el efecto que produciría la repetición continua de la expresión de un bello pensamiento sobre alguna de nuestras facultades en un momento en que el espíritu no pudiera obligar a esta facultad a comprenderle.

Supongamos que en un momento de seria preocupación, de absorbente ocupación, un amigo nos repitiera constantemente al oído algún pasaje de un poeta favorito, sin dejarlo en todo el día; estaríamos no solamente cansados y disgustados del ritmo mismo, sino que llegaría un momento en que la significación entera del pasaje se nos escaparía, y nos sería preciso hacer un esfuerzo para apoderarnos de ella y desenredarla. Al mismo tiempo su cadencia no habría ayudado al trabajo de este curso, mientras que el encanto se encontraría de ahora en adelante disminuido. Lo mismo sucede con cualquiera otra forma de pensamiento definido. Si imponéis la expresión a vuestras facultades cuando el espíritu está empeñado en otros casos, esta expresión será, por lo pronto, ineficaz, y su fineza y su claridad serán siempre destruidas. Y con más razón si la imponéis cuando el espíritu está penosamente afectado o atormentado o imponéis un pensamiento agradable en circunstancias inoportunas, esta expresión revestirá para siempre una apariencia penosa.

18. ¿Aplicáis el principio a estas expresiones del pensamiento que perciben los ojos? Recordad que los ojos están a vuestra merced más que los oídos. "Al ojo no se le puede impedir que vea". Su nervio no se embota tan fácilmente como el del oído; frecuentemente ése se ocupa en seguir y acechar las formas cuando el oído está en reposo. Si le presentáis formas agradables cuando él no puede llamar al espíritu en su ayuda y entre objetos vulgares y en una disposición rechazable, no le complaceréis ni le realzaréis el objeto vulgar. Pero llenaréis y fatigaréis al ojo con tantas formas bellas, y gastaréis estas mismas formas por la vulgaridad de los objetos a los cuales los veis violentamente mezclados. No os

serán jamás de utilidad; los habéis matado o manchado; su frescura y su pureza huyeron. Os será preciso hacer pasar por el fuego muchos pensamientos antes de purificarlos; prestarles el calor de mucho años antes de hacerlos vivir.

19. De ahí la ley general —de una singular importancia hoy, ley de simple buen sentido— de no decorar lo que concierne a los fines de la vida activa y laboriosa. Decorad por doquier donde hayáis de poder reposar; allí donde el reposo está prohibido, lo está igualmente la belleza. Es preciso no mezclar la ornamentación a los trabajos y que no mezcléis el juego. Trabajad primero, luego observad; pero no os sirváis de una reja de arado dorada, y no barnicéis de esmalte vuestros grandes libros. No golpeéis el trigo con un trillo labrado ni esculpáis bajorrelieves en una piedra molar. "¡Cómo! —me preguntaréis—; ¿hacemos nosotros esto?" Ciertamente; siempre y por todas partes. Las molduras griegas tienen hoy, como sitio más corriente, las fachadas de nuestros almacenes. No hay en las calles y en las ciudades muestra de comerciante, ni escaparate, ni mostrador que no esté revestido de adornos inventados para decorar templos y embellecer palacios de reyes. Y no presentan la más pequeña ventaja allí donde se los encuentra. No tienen valor alguno ni posibilidad alguna de producir placer; no hacen sino saciar la vista y prostituir sus propias formas. Muchos de entre ellos son excelentes copias de cosas bellas; cosas que jamás, por consiguiente, nos gustarán. Se encuentra más de un lindo oratorio y más de una graciosa consola en las tiendas de nuestros especieros, lecheros y sombrereros; ¿cómo es que nuestros comerciantes no comprenden que sólo vendiendo buen té, buen queso y buenas telas se obtiene el que vengan los clientes atraídos por la

honradez, por su interés y por la excelencia de los géneros, y no por las cornisas griegas de sus entradas o por el gran título en letras de oro de encima de sus tiendas? ¡Qué agradable sería tener el derecho de recorrer las calles de Londres arrancando esas consolas, esos frisos y esas grandes letras de oro, restituyendo a los comerciantes el dinero gastado en ellas y colocándulos a todos en un mismo pie de igualdad y de honradez! Luego su nombre sería escrito en letras negras por encima de la puerta en vez de chillar desde un extremo a otro de la acera; cada uno de sus almacenes sería rodeado de un simple marco de madera con pequeños vidrios, que las gentes no tendrían ganas de romper para hacerse llevar a la cárcel... ¡Cuánto mejor no sería para ellos, que se encontrarían más dichosos sin necesidad de tener que contar su lealtad y de descontar la estupidez de sus clientes! Hace poco honor a nuestra probidad nacional por una parte, y a nuestra sabiduría por otra, ver el sistema entero de nuestro decorado de las calles fundado sobre la idea de que las gentes deben ser atraídas por un almacén como lo son las mariposas falenas por una bujía.

20. Pero se dirá que muchas de las mejores ornamentaciones sobre madera en la Edad Media se encontraban en la fachada de las tiendas. No, se encontraban en la fachada de las casas de las cuales formaba parte la tienda; ésta recibía de su amo la parte natural de adorno que le correspondía. En aquel tiempo las gentes vivían y se prometían vivir *cerca* de su tienda y en uno de los pisos superiores toda su vida. Se conformaban y se encontraban felices en ella; las tenían en lugar de castillos y de palacios. Las dotaban de un decorado susceptible de hacerles dichosos en su casa; las decoraban

para ellos mismos. Los pisos superiores eran siempre los más ricos, y la tienda estaba decorada principalmente alrededor de la puerta, que más que a ella misma pertenecía a la casa. Aunque nuestros comerciantes se quedaran en sus almacenes y no formaran planes relativos a la arquitectura de su ciudad futura, debieran decorar la casa entera a la vez que los almacenes, mas con un decorado nacional y doméstico (me extenderé más extensamente sobre este punto en el cap. VI). Sin embargo, nuestras ciudades son la mayor parte demasiado grandes para admitir que se pueda estar satisfecho de vivir allí toda la vida; y yo no digo que nuestro sistema actual, que separa la casa-habitación del almacén, sea malo; pero en tanto que están separados, la única excusa de decorar los almacenes desaparece; procuremos también que desaparezca la decoración.

21. Es frecuente en nuestra época otra tendencia extraña y funesta en la decoración de las estaciones. Porque si hay algún lugar en el mundo donde las gentes estén privadas de esa calma y de ese silencio necesarios a la contemplación de la belleza, es en ellas. Es lugar de desagrado, y la única bondad que el arquitecto puede presentar a nuestra vida, es la de mostrarnos, tan claramente como sea posible, el medio más pronto de salir. Todos los viajes por camino férreo se relacionan con gentes que, estando apresuradas, están, por consiguiente, durante un espacio de tiempo, de mal humor. Nadie viajaría así si pudiera hacerlo de otra manera, si pudiera atravesar por montes y por valles entre las arboledas en lugar de cruzar túneles y seguir declives; y los que han recorrido algunos de éstos, no tienen el sentimiento de lo bello totalmente desarrollado que les obligue a consultarle respecto a

la estación. El camino de hierro es por todos conceptos algo como de asunto urgente, del que es preciso librarse lo más pronto posible. Transforman al viajero en fardo viviente. Por un tiempo dado, el viajero cambia las características más nobles de su humanidad contra una potencia planetaria de locomoción. No le pidáis que se admire de nada. Sería como pedirle al viento. Transportadle, sano y salvo; libértadle pronto; esto es todo lo que os pedirá. Toda tentativa para agradarle de otro modo, será ridiculez, y un insulto todo objeto por el cual intentéis llegar a tal fin. Jamás hubo locura mayor ni mayor impertinencia que el adorno, aunque insignificante, en todo lo que concierne a los caminos de hierro o a lo que les rodea. Tenedlos bien preparados; hacedles pasar por los países más feos que encontréis, reconoced su carácter molesto, y no os ocupéis, por lo que a ellos se refiera, sino de su prontitud y de su seguridad. Dad grandes emolumentos a los servidores útiles, grandes premios a los buenos fabricantes, grandes beneficios a los obreros aptos; que el hierro sea resistente, el ladrillo sólido y los vagones bien acondicionados. No está quizá lejano el momento en que será difícil hacer frente a estas primeras necesidades; aumentar los gastos, por otra parte, es una locura. Más valdría enterrar el oro en los taludes que guarnecer con adornos las estaciones. ¿Habría un solo viajero que consintiera en pagar un suplemento sobre la línea del Sudoeste porque las columnas de la estación estuvieran cubiertas de motivos asirios; o sobre la del Norte porque en ella se vean modelos de tímpanos antiguos en las bóvedas de la estación de Crewe? Esto no haría más que disminuir el precio de los marfiles asirios del *British Museum* y que gustasen menos los prototipos del *Hotel de Ville* de Crewe. La arquitectura de los caminos de hierro

tendría una dignidad propia si sólo se concretara a cumplir sus fines. No cargaréis de sortijas los dedos de un herrero.

22. No es solamente en los casos citados en los que se producen los abusos de que hablo. No hay hoy apenas una aplicación de obra decorativa que no sea en parte vituperable del mismo modo. Tenemos la mala costumbre de intentar disimular las necesidades desagradables bajo la forma de un decorado descuidado, que por todas partes se asocia con estas necesidades mismas. No citaré sino un ejemplo, al que ya hice alusión: las rosas que en los techos planos de nuestras capillas ocultan los ventiladores. Muchas de estas rosas son de un muy bello dibujo, tomado de obras soberbias; toda su gracia y su delicadeza son invisibles cuando están cerradas, aparte de que su forma se asocia en seguida a las groseras construcciones en donde suelen verse generalmente, y todas las soberbias rosas del gótico primario inglés y francés, especialmente las rosas acabadísimas del triforium de Coutances, quedan despojadas de su encantadora influencia. Esto sin que además tengamos nada que agradecer a la citada forma. No hay un solo fiel que haya recibido jamás de estas rosas del techo el menor rayo de alegría; se las considera con indiferencia, o bien se pierden en una impresión general de vacío penoso.

23. ¿Pero no debemos nosotros, se preguntará, buscar la belleza en las formas que asociamos a la vida diaria? Ciertamente, si se hace de un modo compatible con ella y en lugares donde se pueda observar fácilmente; mas no, si os servís de la forma bella como de una máscara o envoltura de los caracteres propios y de la actividad de las cosas, o si la introducís en los lugares reservados al trabajo. Colocadla en

el salón, no en el taller; disponedla sobre el mobiliario doméstico, no sobre las herramientas del artesano. Todo hombre tiene el sentimiento de lo que es justo en este asunto; si sólo quiere sacar provecho de este sentimiento y aplicarlo, todo hombre sabe dónde y cómo la belleza le produce placer. Preguntad al primer transeúnte que veáis en el puente de Londres si le llaman la atención las hojas de bronce que adornan los reverberos, y os responderá que no; pero disminuíd las dimensiones de éstas y colocadlas en el jarro de leche de su desayuno, y preguntadle después si le placen, y os dirá que sí. Las gentes no tienen ninguna necesidad de lecciones si quieren pensar y decir la verdad; preguntad lo que aman y lo que quieren, y basta. No se podría llegar a distribución alguna de la belleza sin el sentido común y sin la admisión de las circunstancias de tiempo de lugar. No se sigue de aquí que si las hojas de bronce son de mal gusto sobre los reverberos del puente de Londres, lo sean asimismo sobre los del puente de la Trinidad; ni que si es una locura decorar las fachadas de las casas de Granchurch Street, lo sea igualmente el decorar las de una apacible ciudad de provincia. El problema del mayor decorado exterior o interior está completamente subordinado a las condiciones de reposo probable. Fue un sentimiento inspirado el que tornó las calles de Venecia tan ricas en decorados exteriores, porque no hay hecho de reposo comparable a la góndola. Así como no hay asunto de ornamentación para una calle más admirable que una fuente, allí donde esta fuente sea útil. Es quizá donde tiene lugar el descanso más agradable del día, cuando el cántaro reposa sobre el borde, cuando su portador toma aliento, se enjuga la frente y se apoya en el reborde de mármol, mientras el sonido de las conversaciones o de las risas ligeras se mezcla

al ruido del agua que corre haciéndose más clara cuanto más se aproxima al cuello del cántaro sobre el que cae. ¿Hay un descanso más dulce que éste, más marcado con el sello de otros tiempos, más endulzado por la calma de la soledad pastoral?

24. 2º — Me detendría aquí en esto que concierne al lugar de lo bello. Debíamos, en primer lugar, estudiar los caracteres que le habían apto para una aplicación arquitectural y los principios de elección y de disposición que mejor regulan la imitación de las formas naturales, en lo cual estriba todo esto. La solución completa de estas cuestiones sería un tratado sobre el arte del dibujo; no he de decir sino algunas palabras relativas a las dos condiciones esencialmente arquitecturales de este arte: la proporción y la abstracción. Ni una ni otra de estas cualidades son necesarias en las otras esferas del dibujo. El sentimiento de la proporción es frecuentemente sacrificado por el paisajista al carácter y al accidente; la fuerza de la abstracción a la realización perfecta. Las flores del primer término pueden diseminarse sin límites a menudo, esparcidas en la disposición, pero el cálculo de su número o de su disposición debe estar oculto con arte. El cálculo del arquitecto debe manifestarse claramente. Así, de una multitud de rasgos característicos, el bosquejo del pintor no nos mostrará sino la abstracción de algunos; en la obra acabada éstos se ocultarán o se perderán en el retoque. La arquitectura por el contrario, se complace en la abstracción y teme llegar a formas complejas o a complicar las formas. La proporción y la abstracción son, pues, en primer lugar, los dos caracteres particulares del dibujo arquitectural. La escultura los tendrá en un grado menor: inclinándose, de una parte, hacia el modo arquitectural cuando ella se haga grande (deviniendo

parte de la arquitectura, a decir verdad), y hacia el modo de la pintura, de otra, cuando se expone a perder parte de su dignidad rebajándose a una pura habilidad de cincel.

25. Se ha escrito tanto sobre la proporción, que los únicos puntos de verdadera utilidad práctica han sido ocultados y ahogados en una inútil acumulación de ejemplos y de juicios particulares. Las proporciones son tan infinitas (y esto en todos los órdenes posibles, como individualmente en el color, las sombras, las luces y las formas) como la melodía en la música, y es tan razonable querer enseñar a un joven arquitecto la belleza verdadera de la proporción, calculando en su intención las proporciones de las obras bellas, como querer enseñar a componer una melodía calculando las relaciones matemáticas de las notas en la *Adelaida* de Beethoven y el *Requiem* de Mozart. El hombre que tenga vista e inteligencia creará bellas proporciones y no podrá hacerlas de otro modo; mas no podrá decirnos de qué manera, como Wordsworth no podría enseñarnos a escribir un soneto o Walter Scott a trazar el plan de una novela. Mas se puede formular una o dos leyes generales; a decir verdad, éstas no tendrán mayor utilidad que la de impedir errores de bulto; pero de todos modos, es conveniente formularlas, con tanto más motivo cuanto que en la discusión de las sutiles leyes de la proporción (que jamás serán enumeradas ni conocidas) los arquitectos olvidan y violentan continuamente las más simples de sus exigencias.

26. La principal de entre ellas exige que por todas partes donde exista la proporción, una parte de la composición sea, o bien más grande que el resto, o bien que en cierto modo lo

domine. No puede haber proporción entre dos cosas iguales; éstas no pueden ser sino simétricas, y la simetría sin proporción no es composición. Es necesaria a la belleza perfecta, mas es el menos necesario de sus elementos y no hay ninguna dificultad para obtenerla. Toda sucesión de cosas iguales es agradable; pero componer es ordenar cosas desiguales, y su punto primero y principal es el de determinar cuál será la principal. Yo creo que reunido todo lo que se ha escrito sobre la proporción, puede reducirse, para el arquitecto, a la ejecución de esta sola ley: "tener un gran motivo y muchos otros inferiores y ligar bien el conjunto". Puede haber, ya una gradación regular, como la de la altura de los pisos en un buen dibujo de casa, ya un monarca con un humilde séquito, como el campanario y sus pináculos. Las variedades de disposición son infinitas, mas la ley es universal —que una cosa domine el resto, ya por la dimensión, ya por su papel, ya por su interés—. Nada de pináculos sin campanario. ¡Qué burdas torres de iglesias las que tenemos en Inglaterra, con sus pináculos en los ángulos y sin campanario en el centro! ¡Qué de monumentos como la capilla de King's College, en Cambridge, que parecen una mesa con las cuatro patas para arriba! ¡Cómo! —se dirá—, ¿los animales no tienen cuatro patas? Sí; pero de forma invertida y con una cabeza además. Tienen también un par de orejas y a veces un par de cuernos, pero en un solo lado. Disminuid dos pináculos al uno y al otro lado de la capilla de King's College, y también tendréis una semejante proporción. Así, en una catedral podéis tener una torre en el centro y dos en la extremidad Oeste o dos únicamente en la extremidad Este, aunque esta disposición sea menos feliz; mas no os es dado tener dos en la extremidad Este y dos en la extremidad Oeste sin que una parte

central las armonice. Pero estos mismos edificios son malos porque no hay forma cómoda de examinarles en armonía con su centro dominante. El pájaro o la mariposa falena pueden tener grandes alas porque sus dimensiones no les dan su supremacía. Son la cabeza y la vida sus elementos de poder; las plumas, por largas que sean, les están subordinadas. En las bellas fachadas Oeste con un frontón y dos torres, el centro es siempre la masa principal, tanto por sus dimensiones como por su importancia (comprende la entrada principal) y las torres están subordinadas como los cuernos a la cabeza del animal. En cuanto las torres se eleven lo suficiente para sobrepasar la masa central y convertirse ellas en masas principales, destruirán la proporción a menos que sean desiguales y que una de ellas forme el elemento dominante de la catedral, como en Amberes y en Estrasburgo. Mas el mejor método es el de mantener la justa relación con el centro y elevar el frente en una alta masa unificadora que atraiga las miradas por una ornamentación de las más ricas. Esto ha sido noblemente realizado en la iglesia de San Wulfran, de Abbeville, e intentado en parte en Rouen, aunque aquella su fachada Oeste esté compuesta de una tal sucesión de dibujos incompletos que sea imposible adivinar la verdadera intención de alguno de sus constructores.

27. Esta ley de supremacía se aplica tanto a los elementos pequeños como a los principales: se la encuentra en una manera interesante en la disposición de toda buena moldura. La rosácea de la catedral de Rouen se cita como el tipo más noble de la arquitectura gótica septentrional (capítulo II, párrafo 22). Es una rosácea de tres órdenes, de los cuales el primero está compuesto de una moldura de hojas y de un

rulo simple. Las divisiones rodean la ventana entera y descansan sobre columnas de dos caras. El segundo y el tercer orden están formados de rulos simples siguiendo la línea de la rosácea; en total, cuatro divisiones de molduras; de estas cuatro divisiones la moldura de hoja es la más grande, después de ella viene el rulo externo y después el rollo más interno a fin de que no pueda perderse en el vacío, y el rulo intermedio, que es el más pequeño. Cada rulo tiene su columna y su capitel propios; y los dos más pequeños que a causa del vacío y del rulo más interno parecen casi iguales a la vista, tienen capiteles más pequeños ligeramente encorvados para colocarse al mismo nivel. La pared en el vacío trilobulado está encorvada, pero proyecta una sombra vigorosa. Las molduras se unen en una curva casi vertical detrás del rulo. Se pueden, sin embargo, obtener con molduras más simples estos efectos, pero el arquitecto estuvo evidentemente atormentado por el aspecto rudo del círculo de sus lóbulos contrastando con el movimiento ligero de los arcos de encima: los coloca entonces oblicuamente en el muro y los une hasta formar el círculo de encuadramiento que proyectan los bouquets fuera del plan natural hasta el nivel del primer orden, sosteniéndolos por detrás con un puntal de piedra; los lóbulos inferiores están quebrados y dejan ver un fragmento de uno de sus puntales saliendo sobre el muro. La curva oblicua así obtenida sobre el perfil es singularmente graciosa. Tomado en su conjunto, no he encontrado jamás un trozo tan exquisito, una disposición general de proporciones tan variadas y sin embargo severa. (Casi todas las ventanas del período son bellas y particularmente notables en razón de la proporción subalterna de los capiteles más pequeños con las columnas más pequeñas). Su solo defecto se encuentra en la inevitable

mala colocación de las columnas centrales. Al agrandarse el rulo interno, aunque resulte muy bello en el grupo de las cuatro divisiones del lado, forma un efecto rudo en las proporciones de la triple columna central. En las ventanas del coro y en un gran número de las de este período se evita esa dificultad haciendo un lister del cuarto orden, que sigue la foliación y da a los tres órdenes más exteriores una progresión casi aritmética de dimensiones; la triple columna central se encuentra así sobre el delantero del rulo más importante. La moldura del palacio Fóscari con su simplicidad produce el efecto más grandioso que he visto nunca; se compone de un rulo grande y dos pequeños.

28. En los límites de un estudio de conjunto es naturalmente imposible entrar en el detalle de los ejemplos que revelan una parte tan completa de nuestro objeto. No se puede hacer otra cosa que aumentar rápidamente las principales propiedades de lo que está bien hecho. Se encuentra una de estas propiedades de las relaciones de la simetría con la división horizontal y de la proporción con la división vertical. Hay, evidentemente, en la simetría no sólo una idea de igualdad, sino de contrapeso; mas una cosa no puede estar contrabalanceada por otra colocada encima de ella; todo lo más podría estarlo por una colocada a su lado. Por consiguiente, en tanto que es lícito y aun necesario dividir los monumentos o partes de ellos horizontalmente en mitades, tercios o en otras partes iguales, toda división vertical de este género es mala; más aún, en mitades y luego en porciones regulares destruyen la igualdad. Habría deseado que esto fuera el primer principio de la proporción que se enseñase a un joven arquitecto; a pesar de esto recuerdo un edificio importante, construido en

Inglaterra, en el cual las columnas están seccionadas en dos por la salida de los arquivadros de las ventanas centrales. Es por otra parte corriente el ver los campanarios de nuestras iglesias góticas modernas partidos por la mitad de su altura por un cordón de ornamentaciones. En todos los bellos campanarios, hay dos cordones y tres partes, como en Salisbury. La parte decorada de la torre está allí cortada en dos, y con razón, porque el campanario forma la tercera masa a la cual están subordinadas las otras dos, pero dominando las divisiones menores por debajo y subordinadas a un noble espacio tercero superior. Esta disposición es muy difícil de ser manejada; es de ordinario más acertado acrecentar o disminuir regularmente la altura de las divisiones a medida que ascienden, como en el palacio de los Dux, en el cual las tres divisiones tienen una progresión geométrica determinada; o en las torres alternando las proporciones entre la masa, el beffroi y el coronamiento, como en el campanile de San Marcos. Pero en último caso desembarazados de la igualdad, dejádsela a los niños y a sus castillos de naipes; las leyes de la Naturaleza, de la razón y del hombre se levantan contra ellas, en arte como en política. No conozco en Italia más que una torre completamente fea, y es porque está dividida en partes verticales iguales: la torre de Pisa.

29. Es preciso aún indicar un principio de proporción, igualmente simple e igualmente abandonado, y es: la proporción está en tres términos *por lo menos*. Así como los pináculos reclaman la campana, ésta reclama los pináculos. Todo el mundo siente esto y ordinariamente expresa tal idea diciendo que los pináculos sirven para disimular la unión del campanario de la torre. Esta es una razón; pero la más sólida es que

los pináculos añaden un tercer término al campanario y a la torre. No basta, para asegurar la proporción, dividir desigualmente un monumento: es preciso, por lo menos, dividirlo en tres partes; se puede aumentar esta cifra de divisiones (y hacerlo con ventaja de los detalles), mas en grande escala, la cifra 3 es a mi modo de ver la mejor para divisiones de alturas y la 5 para extensiones horizontales, con la libertad de elevarlas hasta 5 en el primer caso y a 7 en el segundo. No se podía ir más allá sin confusión (por lo menos en arquitectura: en la estructura orgánica el número es limitado). Me propongo en el curso del trabajo en preparación presentar abundantes ejemplos sobre este asunto; por el momento no tomaré más que un ejemplo de proporción vertical del tallo de la flor del plátano de agua ordinario (*alisma plantago*), la cual tiene cinco parte, pero no examinaremos más que hasta la cuarta. De cada uno de los nudos parten tres ramas principales y tres ramas secundarias intercaladas, pero todos los nudos de las ramas principales están colocados debajo de los nudos secundarios por consecuencia de la curiosa disposición del nudo; el tallo forma una especie de triángulo. El triángulo negro exterior presenta el corte de la parte inferior del tallo; el triángulo inferior, claro, presenta el de la parte superior; y las tres ramas principales parten de sus bordes. Los tallos disminuyen según disminuye el diámetro de altura. Las ramas principales (falsamente dispuestas en el perfil unas sobre otras para mostrar sus relaciones) tienen respectivamente, siete, seis, cinco, cuatro y tres módulos como las partes del tallo, y estas divisiones son proporcionadas de una manera muy sutil. Este parece ser el *plan* de la planta, pues de los nuevos nudos parten aún tres ramas principales y tres ramas secundarias sosteniendo las flores; pero en sus

elementos infinitamente complejos, la naturaleza vegetal admite mucha variedad; en la planta que nos sirve de ejemplo no existe desenvolvimiento completo nada más que en los nudos secundarios.

La hoja de esta planta tiene cinco nervios en cada lado como la flor tiene cinco divisiones dispuestas en una graciosa curva. Pero prefiero traer a la arquitectura las ilustraciones de proporción lateral. El lector encontrará varias en las consideraciones sobre la catedral de Pisa y la de San Marcos en Venecia en el capítulo v, párrafos 14 y 16. Doy estas disposiciones simplemente como ejemplos, no como precedentes: todas las proporciones bellas son únicas y no pueden servir de fórmulas generales.

30. La otra condición necesaria a la arquitectura que nos proponemos examinar es la abstracción de la forma imitada. La abstracción de que encontramos ejemplos en el arte en que existe es en parte involuntaria; es, pues, un asunto muy delicado determinar dónde comienza a ser consciente. En la marcha del espíritu nacional, como en la del espíritu individual, las primeras tentativas de imitación son siempre abstractas e incompletas. Una perfección mayor acusa progreso en el arte, una perfección absoluta acusa decadencia: la perfección absoluta de la forma imitativa es, pues, frecuentemente supuesta como mala en sí. Pero ella no siempre es mala, sino peligrosa. Esforcémonos en exponer brevemente en qué consiste su peligro, en qué consiste su dignidad.

31. He dicho que todo arte es abstracto en su origen; es decir, que no expresa más que un pequeño número de las cualidades del objeto que él representa. Líneas curvas y com-

plejas son representadas por líneas rectas y simples; la observación penetrante de las formas es rara, y una buena parte de ella es simbólica y convencional. Hay una semejanza entre la obra de una gran nación, en este periodo, y la obra del niño ignorante que a los ojos de un observador descuidado pudiera ser tachada de redicula. La forma de un árbol en las esculturas asirias recuerda mucho a las que hace una veintena de años nos era familiar sobre las obras de tapicería, y los tipos de las fisonomías y de las figuras del arte italiano antiguo se prestan a fáciles caricaturas. No insistiré sobre los signos que separan cualquier infancia de los de soberbia virilidad (consisten completamente en la elección del símbolo y de los elementos abstractos). Y paso al segundo periodo del arte, estado de fuerza donde la abstracción, antes inhábil, reclama libertad. Este es el caso para la pintura y la escultura pura tanto como para la arquitectura, y tenemos que realizarlas con la mayor severidad de modo que se hagan dignas de asociarse con el arte más exigente. Creo que no existe, propiamente hablando, más que en una justa expresión de su subordinación, expresión que varía según su lugar y su empleo: es la nota característica. Pero conviene esclarecer primero la cuestión de si la arquitectura es un marco para la escultura, o si la escultura es un adorno de la arquitectura. En el último caso, el primer deber de la escultura no es representar los objetos que imita, sino colocar estas formas que encantaron los ojos en su lugar trazado. Desde que a las líneas agradables y a los puntos de sombras se le han añadido molduras demasiado salientes y calados sin relieves, no existe la arquitectura de imitación. La medida en la cual se le obligará o no a una perfección completa, dependerá de la colocación y de otras circunstancias. Si en su

empleo particular o su posición está simétricamente dispuesta, hay claramente inmediata indicación de sujeción arquitectural. Mas la simetría no es la abstracción. Pueden unas hojas estar esculpidas en el orden más regular y resultar, sin embargo, vilmente imitativas, y pueden ser arrojadas sin concierto y resultar altamente arquitectónicas en su aislamiento. Dado el carácter de las hojas, su ejecución es de las más abstractas, y se necesita la sugestión de su imagen para la realización de las líneas deseadas. Demuestran que el artífice no ha querido las hojas que no juzgaba buenas para la arquitectura y les ha dado la medida y la forma atendiendo más a la colocación y a las circunstancias que a las leyes generales. Sé que no es ésta la opinión corriente y que muchos buenos arquitectos tendrán presente en toda circunstancia la abstracción. La cuestión esta es tan extensa y tan ardua, que no doy mi opinión sin timidez, pero a mi juicio un estilo puramente abstracto no da lugar a la perfección de la forma bella y su severidad se hace fastidiosa cuando la vista se ha acostumbrado a contemplarla largo tiempo. No puedo hacer justicia a la moldura dentada de Salisbury, pero en cambio no puedo negársela a la bella moldura francesa colocada encima. Todo lector sincero no negará, según creo, por atrevida y vigorosa que sea la de Salisbury, que la moldura de Rouen es, en todos sus aspectos, mucho más noble. Se notará que la simetría no es tan complicada, el follaje está dividido en dobles grupos de dos lóbulos cada uno y cada lóbulo es de una estructura diferente. Por un sentimiento exquisito, uno de esos dobles grupos está alternativamente omitido al otro de la moldura, dando así una ligereza encantadora al conjunto, y si el lector reconoce una real belleza en el movimiento de las curvas no dudará

en considerarlo como un noble ejemplo de decoración en las molduras más severas.

Se notará que hay en su ejecución un alto grado de abstracción, aunque ésta sea menos convencional que la de Salisbury. En las hojas se advierte el movimiento de su contorno aunque apenas se destaquen, porque los bordes están unidos a la piedra con una curva dulce muy estudiada, no son dentadas con nervaduras ni con el tallo cortado en ángulo; solamente una incisión graciosa en sus extremidades indica que el arquitecto hubiera podido si hubiera querido llevar más lejos la imitación. Este modelo es de los más perfectos en su género y me siento dispuesto a aceptar sin discusión su autoridad en todo lo que puede deducirse de su ejecución en este asunto de la abstracción.

32. Expresa felizmente su opinión con toda franqueza. Esta moldura está colocada sobre el arbotante lateral y sobre la misma línea que la parte superior de la portada Norte; se la puede ver de cerca en la escalera de madera del beffroi. No fué su destino ser vista desde allí, sino calculada para verla a cuarenta o cincuenta pies de distancia. En la cúpula de la portada misma, más cerca de la mitad, hay tres hileras de molduras que creo del mismo dibujante y forman parte del mismo conjunto. La abstracción es menor en esta parte; las hojas de hiedra tienen los tallos y las frutas correspondientes con una nervadura para cada lóbulo, y están recortadas para destacarse de la piedra, mientras que en la moldura de hojas de vid que hay sobre ellas del mismo periodo, y en la portada del Sur, los dentados aparecen con otros caracteres puramente imitativos. Por último, en los animales que forman la ornamentación de la parte de la portada más pró-

xima a los ojos, la abstracción desaparece casi por completo en la perfección de la escultura.

33. El hecho de estar colocado próximo a los ojos no es, por tanto, la única circunstancia que influye sobre la abstracción arquitectural. Los animales no deben ser mejor o peor esculpidos en razón de su proximidad; están colocados al alcance de los ojos a fin de poderlos esculpir mejor sin temor, según el noble principio formulado claramente por vez primera por Eastlake: que la imitación más aproximada deberá ser la del objeto más noble. Además, como el capricho y la moda del desarrollo de las plantas hacen imposible su escultura, su imitación sería —puesto que el número de sus elementos se debe reducir, que su dirección se debe ordenar y que es preciso cortarlas de raíz, aun en la ejecución más sinceramente imitativa—, en mi sentir, una cuestión de juicio hacer que sean proporcionales la perfección en la ejecución de las partes a la observación de las formas del conjunto. Puesto que cinco o seis hojas darán lugar al árbol, que cinco o seis toques basten para las hojas. Mas el animal admite, en general, la perfección del contorno —sus formas se destacan y se pueden reproducir completamente; la escultura podrá ser, desde luego, más completa y más fiel en todas sus partes—. Se verá que este principio guiaba a los artistas antiguos. Si la forma animal se encuentra en una gárgola que emerge incompleta de un bloque de piedra o si en una cabeza como en un saledizo cualquiera o en cualquier otro uso parcial de este orden, la escultura será completamente abstracta. Mas si el animal está entero (pájaro o lagarto o ardilla apareciendo por entre el follaje), la escultura será colocada mucho más lejos todavía; y si es de

dimensiones reducidas al alcance de la vista y esculpida en un material fino, podrá, según creo, alcanzar lícitamente la mayor perfección posible.

Ciertamente, no podríamos desear mayor acabamiento a las que animan las molduras de la portada Sur de la catedral de Florencia, ni quisiéramos que los pájaros de los capiteles del palacio de los Dux fueran despojados de una sola de sus plumas.

34. Sometida a estas restricciones, creo que la escultura perfecta puede formar parte de la arquitectura más severa. Mas ya dije que esta perfección era un peligro. Desde el momento en que el arquitecto se deje arrebatar por las partes imitadas, corre el peligro de perder de vista el papel de su ornamento, que forma parte de un conjunto, y sacrificará las luces y las sombras al encanto de una escultura delicada y estará perdido. Su arquitectura no será más que un marco o una montura para su escultura, que él querría ver colocada en vitrinas.

Conviene, pues, al joven arquitecto aprender a considerar el adorno imitativo como exageraciones de gracia en el estilo. No es éste el que debe tenerse presente, ni debe obtenerse a expensas de la intención, del sentido, de la fuerza y de la concisión; es, en verdad, una perfección —la menor de todas, y sin embargo el coronamiento de ellas—; una perfección que por ella, y tomada en sí misma, no es sino una fatuidad arquitectural, siendo a la vez el sello de un espíritu elevado cuando se asocia a otras. Creo prudente ver primero todo desde un punto de vista severamente abstracto, estando dispuesto, si fuera preciso, a exponerlo de este modo; después de marcar las partes susceptibles de un hermoso acabamiento,

de colocarlas, teniendo siempre presente el cuidado respecto a su efecto general, y de ligarlas después al resto por una gradación de abstracción. Hay sobre este peligro una salvaguardia, respecto de la que yo quisiera insistir. No imitéis nunca sino formas naturales, y que éstas sean sus partes acabadas, las más nobles. El envilecimiento del decorado del siglo xv no fué debido a su naturalismo, a la fidelidad de sus imitaciones, sino a la imitación de formas feas, de formas que no eran naturales. En tanto que se limitó a la talla de la flora y de la fauna, fué noble. El balcón de una casa en el campo San Benedetto, en Venecia, nos ofrece una de las manifestaciones primitivas de los arabescos del siglo xv. Consiste en fijar sobre la piedra uno o dos tallos de flores vivas, pues se ha dicho de paso que los aldeanos de Francia e Italia los tejen frecuentemente con un gusto exquisito. Este arabesco se destaca como una sombra sobre la pared blanca bajo la pátina de los años, y es a la vez bello y puro. Tanto, que la decoración del Renacimiento que tiene estas formas se la puede considerar con una estimación inmerecida. Pero desde el momento en que las formas, que no eran naturales, se asociaron a éstas, y las armaduras y los instrumentos de música, las fantásticas e insignificantes banderolas, y los escudos bordeados dominaron en su ornamentación, se decidió su condena, y con ella la de la arquitectura del mundo.

35. 3º — Nuestra última cuestión se refiere al uso del color como ornamentación arquitectural.

Me siento incapaz de expresarme con seguridad sobre la coloración de la escultura. Yo quisiera sólo hacer observar este punto: la escultura es la representación de una idea, mientras que la arquitectura es una realidad. La idea se

puede, a mi parecer, dejar sin color: es la inteligencia del espectador la que se lo da; mas una realidad debe tener realidad en todos sus atributos: su color debe ser tan estable como su forma. No puedo de ninguna manera concebir la arquitectura sin color; sólo que, como ya lo he indicado, los colores de la arquitectura deben ser los de las piedras naturales; en parte, porque son más durables, y en parte porque son más perfectos y graciosos. Para dominar la duración y la pureza de tonos sobre la piedra o sobre una preparación, es preciso la habilidad y el saber de un verdadero pintor. Teniendo en cuenta leyes generales, no podemos descontar esta colaboración. Si el Tintoreto o Giorgione fueran quienes solicitaran pintar uno de nuestros muros, seríamos los primeros en modificar todo nuestro dibujo para ellos y nos haríamos sus humildes servidores. Pero como arquitectos no nos es dado contar sino con la ayuda de simples obreros. La aplicación del color por la mano de un hombre pagado a jornal, la subordinación de las tintas a una mirada vulgar, son cosas tan perjudiciales como la escultura grosera de la piedra. En esta última no hay sino imperfección; en la primera desunión o discordancia en los tonos. Aun cuando se trate de la mejor coloración posible, siempre resulta tan inferior a los bellos y suaves matices de la piedra natural, que es oportuno sacrificar una parte de las complicaciones del dibujo, si este sacrificio nos deja recurrir a un elemento material más noble. Y si así como hemos reclamado de la Naturaleza la enseñanza de las formas nos dirigiéramos a ella para aprender el manejo del color, quizás viéramos que este sacrificio de cierta parte de las complicaciones obedecía, entre otras razones, a la de su utilidad.

36. En primer lugar, creo que debíase considerar nuestro edificio a la manera de un ser orgánico. Para su coloración nos era preciso observar aisladamente las diferentes criaturas orgánicas de la Naturaleza, no las combinaciones de sus paisajes. Nuestro edificio, estando bien compuesto, es una cosa separada y se debe colorar como la Naturaleza colora una cosa distinta —concha, flor, animal—, no como ella colora un conjunto. La primera conclusión general que se deduce de la observación del color natural en semejantes circunstancias, es que jamás sigue la forma, sino que está ordenada según un sistema totalmente diferente. ¿Qué misteriosa relación puede existir entre la piel de un animal y su sistema anatómico? Lo ignoro y no sé que haya sido descubierta por nadie; mas a la vista los dos sistemas son perfectamente distintos y en muchos casos el del color es accidentalmente variable. Las rayas de la cebra no siguen las líneas de su cuerpo o de sus miembros; las manchas del leopardo menos aún. En el plumaje de los pájaros cada pluma encierra un motivo arbitrariamente repartido sobre el cuerpo, aun teniendo ciertas armonías graciosas con la forma y aun aumentando o disminuyendo a veces según las direcciones de las líneas musculares, se ven opuestas más generalmente a ellas. Sean las que quieran estas armonías, recuerdan las de dos partes musicales separadas que no coincidieran sino en determinados momentos, siendo esencialmente distintas sin ser opuestas ni discordantes. Este es, según mi parecer, el primer gran principio del color arquitectural. Que sea netamente independiente de la forma. No apliquéis jamás un color en líneas verticales; siempre, por el contrario, atravesadas. No déis jamás a molduras aisladas un color aislado (ya sé que esto es una herejía, mas no retrocedo jamás por

contraria que sea a la autoridad de los hombres ante ninguna conclusión que me imponga la observación de principios naturales); en los adornos esculpidos, no pintaré las hojas o las figuras (no puedo con el friso de Elgin) de un color y el fondo de otro, sino que dispondré el fondo y las figuras en un todo armonioso. Notad lo que hace la Naturaleza en una flor de matices variados: no hay una hoja roja y la otra blanca, sino en cada una un punto de rojo y una zona de blanco o de otro color. En algunos sitios podréis aplicar vuestros dos sistemas más estrechamente, y en otros dejarles ir paralelamente, mas velad por que colores y formas no coincidan sino como dos órdenes de molduras que se mezclasen por un momento, pero conservando cada una su dirección propia. Los motivos aislados pueden ser también de un color aislado. Como a veces la cabeza de un pájaro es de un color y su dorso de otro, así podréis hacer vuestros capiteles de distinto color que el fuste, aunque en general los mejores sitios para los colores serán las superficies grandes y no los puntos, interesantes ya por su forma. Un animal está manchado sobre el dorso y el vientre, raramente sobre las patas o alrededor de los ojos; colocad, pues, atrevidamente vuestra diversidad de tintas sobre el muro y la extensa columna, mas usadla con circunspección en el capitel y la moldura. Es siempre un principio prudente simplificar el color cuando la forma es rica, y viceversa. Considero que sería conveniente esculpir los capiteles y los adornos graciosos en mármol blanco, si habían de ser luego dejados en este estado.

37. Una vez asegurada la independencia, ¿qué contorno final adoptaremos para el sistema del color?

Estoy perfectamente seguro de que toda persona familia-

rizada con un objeto natural no se sorprenderá de encontrar en él una apariencia de cuidado y de esmero. Mas hay lugar a sorprenderse y a informarse cada vez que se ve un objeto que acuse descuido e imperfección. Esto no está en el orden habitual; debe, pues, tener un objeto especial. Esta sorpresa la experimentará, creo, todo el que después de un estudio atento de alguna forma orgánica abigarrada se ponga a copiarla con un cuidado grande con todos sus colores. En cualquier objeto que fuese, se encontrarían los límites de las formas dibujados con una delicadeza y una precisión que ninguna mano humana podría seguir. Se encontraría en numerosos casos la disposición de sus colores, regulados por una cierta simetría grosera e irregulares, sin embargo, e imperfectos, cubiertos de alteraciones, sujetos a toda clase de accidentes y de torpezas. Observad el dibujo de las líneas sobre una de esas conchas de moluscos donde parece que veis levantarse las tiendas de un campo; mirad con qué extravagancia y con qué torpeza están allí colocados. Pero no siempre sucede lo mismo. Algunas veces, como en los ojos de las plumas del pavo real, hay una precisión aparente, aunque sin embargo, inferior a la del dibujo de los filamentos que producen esta mancha deliciosa; y en la mayor parte de los casos se admite en el color un grado de desorden y de variación, y mejor aún de dureza y de violencia, que sería monstruoso en la forma. Observad la diferencia de precisión entre las escamas de un pez y las manchas sobre estas mismas escamas.

38. Procuraré determinar aquí, por qué se ve al color mucho mejor en estas condiciones. No investigaré si se debe admitir como lección el que Dios no quiera emplear en un

mismo objeto todas las condiciones de lo agradable. Pero es un hecho cierto que Dios ordena siempre el color bajo formas sencillas o rudas. Se han escrito una multitud de tonterías respecto a la unión del color perfecto con la forma perfecta. Pero no se unieron jamás ni se podrían jamás unir. La experiencia nos enseña lo mismo. El color, para ser perfecto, *debe* tener un contorno aéreo y sencillo; (y no puede haber un fino contorno) no puede estar determinado, y jamás haréis buenas vidrieras colocando en ellas figuras bien dibujadas. Tratad de poner en orden y en forma los colores de un trozo de ópalo.

39. De donde deduzco que toda disposición de color de formas graciosas por sí mismas es bárbara. Dar color a las líneas exquisitas de una moldura de hoja griega es un procedimiento salvaje. No puede encontrarse nada semejante en el color natural; no está en lo ordinario. Lo encuentro en toda forma natural, jamás en el color natural. Si, pues, nuestro color arquitectural quiere ser bello, como lo era su forma (quedando imitativa), nos limitaremos a las condiciones siguientes: simples masas de color, zonas, como en el arco iris y en las cebras; nubes y llamas, como en las conchas y en los plumajes, o manchas de formas y de dimensiones variadas. Todas estas condiciones son susceptibles de diferentes grados de esmero y de delicadeza y de complicaciones en la disposición. La zona puede convertirse en una línea delicada y dispuesta en rayas zigzagueantes. Las llamas se pueden determinar más o menos, como sobre la hoja del tulipán, y se pueden representar como un triángulo de color y disponerse en forma de estrellas y en otras formas; el punto se puede graduar en una mancha o en un cuadrado o en un círculo.

Las más exquisitas armonías se pueden componer de los más simples elementos; los unos tiernos, llenos de manchas, de color vivo o difundido; en otros llamativos y brillantes o vigorosos y ricos, formados por grupos o por fragmentos deslumbrantes. Se puede manifestar en la relación de su cantidad una encantadora perfección de proporción, y puede presidir su disposición una invención infinita. Mas en todos los casos su forma no producirá efecto sino en tanto que determine su cantidad y regule su acción la una sobre la otra, por la introducción entre la extensión de la una, los extremos o los bordes de la otra, y así indefinidamente. Las formas triangulares son cómodas y otras lo más simples posible: el observador de este modo experimentará placer con el color y con el color solo. Los contornos curvos, sobre todo si son elegantes, amortiguarán el color y desconcertarán el espíritu. En la misma pintura de figuras, los más grandes artistas, o bien han fundido los contornos, como a menudo lo hicieron Correggio y Rubens, o intencionalmente han dado a sus masas una forma indeterminada, como el Ticiano, o han colocado sus tonos más vivos en los trajes que les podían proporcionar lindos dibujos, como Veronés, y sobre todo Angélico, en el que, sin embargo, el vigor absoluto del color está subordinado a la gracia de las líneas. Así, no recurrió jamás éste a esos matices que se funden en el Correggio, como sobre el ala del pequeño Cupido en su *Venus y Mercurio*, sino siempre al modelo más severo, la pluma del pavo real. Todos estos pintores hubieran considerado con una aversión infinita el follaje y los dibujos de banderolas que forman el fondo de color de nuestros vidrios modernos, y sin embargo, todos los que he citado estaban ya atormentados por el amor de los trabajos del Renacimiento.

No es preciso tener en cuenta la libertad del asunto del pintor y la blandura de asociación de sus líneas; habrá motivos que serán severos para el pintor y muy ricos para un monumento. Creo, pues, que no se había de ser muy exacto ni muy angular en la pintura arquitectural; así, disposiciones que son vituperables desde el punto de vista de la forma, son en color las mejores que pueden imaginarse. Yo he hablado, por ejemplo, con desdén del estilo de la época de los Tudor, que habiendo renunciado a toda pretensión de espacio y de extensión —habiendo dividido sus superficies por un número infinito de líneas, eliminó además los únicos caracteres que podían dar belleza a la línea—, sacrificó toda su variedad y toda la gracia que por espacio de mucho tiempo habían sido la excusa de los caprichos del estilo flamígero, y adoptó como elemento principal un entrecruzamiento de travesaños y de verticales, que indicaban tanto espíritu de invención y habilidad de dibujo como el juego de las mallas de una criba de albañil. Esta combinación de mallas era, sin embargo, de color muy bello: todos los blasones y otros motivos que desde el punto de vista de la forma serían monstruosos, resultaban exquisitos como tema de coloración (mientras no encerraban líneas aéreas o muy enroscadas). Esto hacía que una vez coloreadas adquirieran una semejanza con la Naturaleza (que no se hubiera podido encontrar en la escultura de sus formas), gracias a la excitante variedad de colores sobre sus superficies. Hay detrás de la cúpula de Verona un soberbio y brillante trozo de pintura mural, compuesta de blasones, de los cuales las armas son esferas de oro colocadas entre barras verdes (¿serían azules?) y blancas con birretes de cardenales sobre campos alternados. Esto, sin embargo, no conviene sino a la arquitectura doméstica. La

fachada del palacio de los Dux de Venecia es el modelo más puro y más casto que yo pudiera dar (el único) de la justa aplicación del color a los edificios públicos. La escultura y las molduras son completamente blancas; mas la superficie mural es abigarrada y formada por bloques de mármol de un rosa pálido, sin que el abigarramiento se armonice absolutamente nada con las formas de las ventanas. Se diría que la superficie fué acabada primero y que luego se recortaron las ventanas. Las columnas de San Miguel de Luca tienen estos motivos en verde y blanco; cada columna está ornada de un dibujo diferente. Los dos son muy bellos, pero el de arriba es mejor. En escultura, sin embargo, las líneas hubieran sido bárbaras y las de abajo poco elegantes.

40. Limitándonos al empleo de los motivos sencillos, según nuestro color esté subordinado a la construcción arquitectural o a la forma escultural, nos queda aún un modo de ornamentación que añadir a los medios generales de efecto: el dibujo monocromo intermediario de la pintura y la escultura. Las relaciones del sistema completo de decorado arquitectural se pueden formar así:

1º FORMA ORGÁNICA DOMINANTE. — Escultura verdadera, independiente y de bulto; ricos capiteles y molduras; llegar hasta la perfección de la forma, que no será abstracta; dejar el mármol blanco al descubierto o teñirlo ligeramente de color con la mayor circunspección sobre los extremos y bordes solamente, según un sistema en el arte, no estará en competencia con las formas.

2º FORMA ORGÁNICA SEMIDOMINANTE. — Bajorrelieve y tallado. Tendencia a hacerse más abstracta en proporción de

la reducción de profundidad; hacer el contorno más rígido y sencillo; teñir de color más osadamente y en gran cantidad, en proporción exacta a la reducción de la profundidad y plenitud de la forma, mas siempre según un sistema que no competirá con las formas.

3<sup>o</sup> FORMA ORGÁNICA REDUCIDA AL CONTORNO. — Dibujo monocromo, conduciendo más aún a la simplicidad del contorno y que permite, por consiguiente, por primera vez al color competir con los contornos; es decir, que como indica su nombre, la figura entera se destacará en un solo tono sobre un fondo de otro.

4<sup>o</sup> DESAPARICIÓN COMPLETA DE LAS FORMAS ORGÁNICAS. — Motivos geométricos o matices variables del color más vivo.

Del otro lado de esta escala, partiendo del motivo en color, colocaré las diferentes formas de pintura que se pueden asociar a la arquitectura; en primer lugar, y como las más apropiadas a este objeto, el mosaico, de una alta abstracción en su ejecución e introduciendo vivos colores en la masa. La madona de Torello es, creo, el tipo más noble de este género, y el baptisterio de Parma el más rico.

En segundo lugar, el fresco, puramente decorativo, como el de la capilla Arena; y por último, el fresco convertido en tema principal, como en el Vaticano y en la capilla Sixtina. Pero no puede seguir con perfecta seguridad los principios de la abstracción en esta ornamentación en pintura, puesto que los ejemplos más nobles que tenemos me parece que deben a su manera arcaica la facultad de su aplicación a la arquitectura. La abstracción y la admirable sencillez que tienen los agentes, propios del más sublime colorido, no se

pueden encontrar sino por una condescendencia voluntaria. Los bizantinos mismos, si hubieran podido dibujar bien la figura, no se habrían servido, a mi parecer, de una decoración en color. Este procedimiento, propio de un estado infantil, por noble y lleno de promesas que sea, no puede colocarse entre el número de los modos ornamentales actualmente legítimos y aun posibles. Hay, por lo tanto, en la ejecución de las cristalerías una grande dificultad que no ha sido aún dominada y que nos es preciso vencer, antes de arriesgarnos a considerar el muro como una vidriera de una gran dimensión. El asunto pintado sin esta abstracción llega a convertirse en principal, o en todo caso cesa de ser asunto del arquitecto. Es preciso dejar el plan al pintor según el esmero de todo el edificio, como para las obras del Veronés y de Giorgione que decoran los palacios de Venecia.

41. El decorado arquitectural puro se puede considerar como limitado a los cuatro géneros especificados más arriba, que se separan casi imperceptiblemente unos de otros. El friso de Elgin, por ejemplo, es un monocromo vecino ya de la escultura, y guardando largo tiempo, a mi sentir, la piel semidesnuda. Otro ejemplo del monocromismo puro es el de la fachada de San Miguel de Luca. Está compuesta de 40 arcos semejantes cubiertos de adornos igualmente trabajados, completamente tallados a la profundidad de una pulgada próximamente, en mármol blanco llano, en el cual los espacios vacíos están colmados de trozos de ofita verde. Este procedimiento es de los más complicados; exige un cuidado muy grande y una excesiva precaución en el ajuste, lo que lleva consigo un trabajo doble, puesto que es preciso tallar dos veces las mismas líneas en el mármol y en la ofita. La exce-

siva simplicidad de las formas se ve al momento; los ojos de los animales, por ejemplo, son indicados por un pequeño redondel formado por un círculo de cerca de media pulgada labrado en la afita. Aunque simple, hay a menudo gracia real en las curvas como en el cuello del pájaro colocado encima del pilar a mano derecha. Las inscrustaciones de ofita están a veces caídas o en sus lugares, dejando sombras negras como las del brazo del caballero, de la parte inferior del cuello del pájaro y de la línea semicircular alrededor del arco otras veces lleno del mismo dibujo. El restablecimiento de las partes caídas lo explicaría mejor que yo puedo hacerlo, pero dibujo siempre las cosas tales como son, pues tengo horror a las restauraciones. Quisiera, en oposición con la abstracción de las figuras monocromas, llamar especialmente la atención del lector sobre la perfección en el adorno esculpido de las cornisas de mármol, de las formas del motivo de cruz y de las esferas colocadas entre los arcos y del adorno triangular alrededor del arco por la izquierda.

42. Por estas figuras monocromas tengo una verdadera pasión. Explican la vida y el soplo maravilloso que prestan a todas las obras en que las he encontrado. Creo, sin embargo, que el grado excesivo de abstracción que implican nos obliga a colocarlas en el rango de un arte progresivo o imperfecto, y que un edificio perfecto se debería más bien componer de la escultura más elevada (forma orgánica dominante y semi-dominante) asociada a motivos de color sobre las superficies extensas y planas. La catedral de Pisa, de un modelo más elevado que la de Luca, sigue precisamente este principio; el color está repartido en formas geométricas sobre las superficies, y las formas de animales y los graciosos follajes están

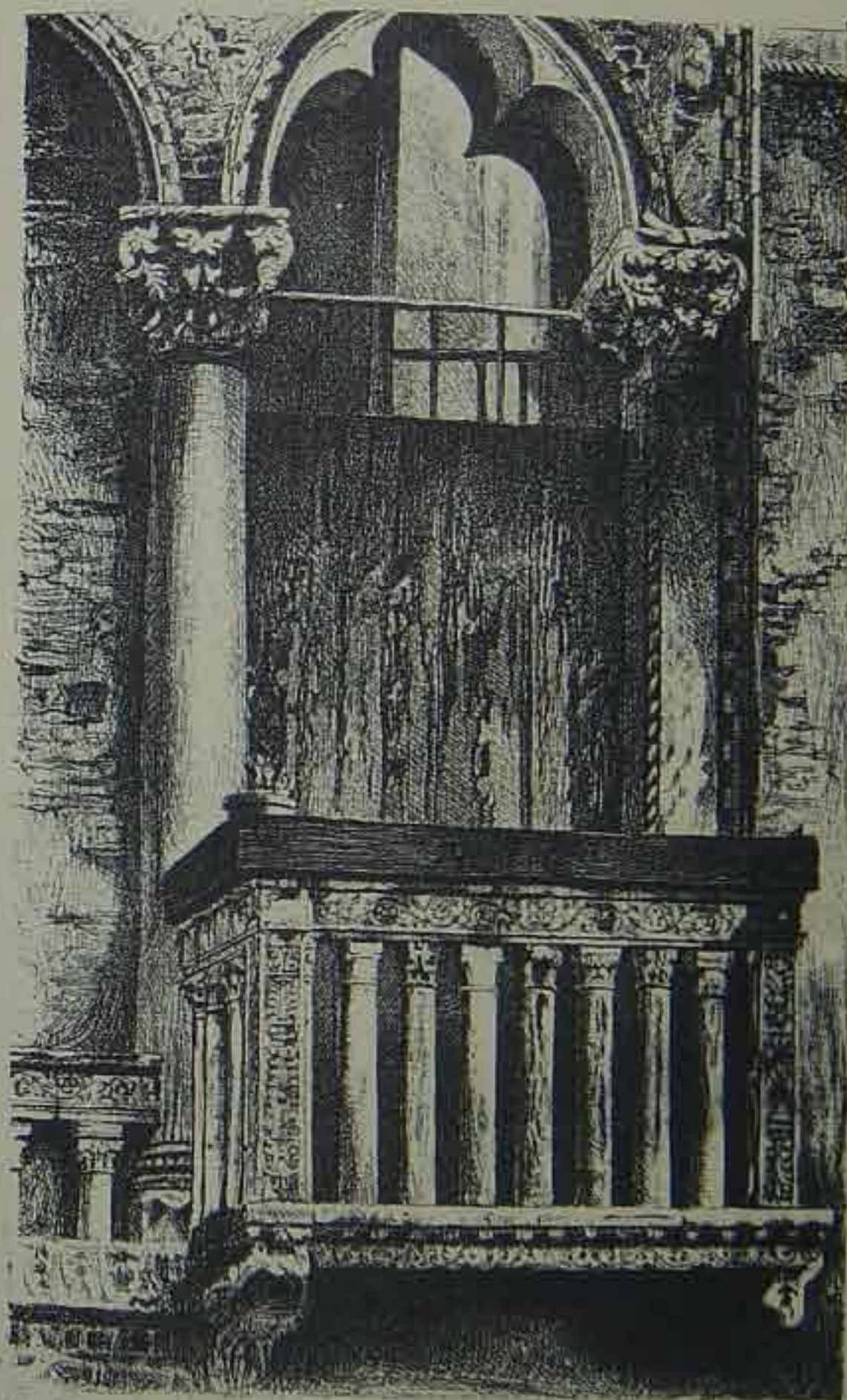
reservados a las cornisas y a los pilares esculpidos. Creo que la gracia de las formas esculpidas se ve mejor cuando ella se opone osadamente a los dibujos en color, mientras que el color mismo, como lo hemos visto nosotros, es siempre más saliente cuando se practica en disposiciones angulares. Así, el color conviene a la escultura y la realza, y en oposición a la blancura y gracia del mármol esculpido es como se ve con mayor ventaja.

43. En el transcurso de este capítulo y del precedente he enumerado la mayor parte de las condiciones de fuerza y de belleza que desde el principio afirmé como base de las impresiones más profundas que podían afectar al espíritu humano por medio de la arquitectura. Quisiera, sin embargo, me fuera permitido recapitular sobre ellas, ordenándolas, a fin de investigar si podían ofrecerse como modelo de concordancia, en la medida de lo posible, de todas ellas. Remontándonos, pues, al principio del capítulo III y dejando en su lugar las condiciones incidentemente examinadas en los dos capítulos precedentes, tendremos la siguiente lista de las características de nobleza.

Dimensión considerable, manifestada por sencillas líneas terminales (cap. III, párr. 6º). Proyección hacia lo alto (párr. 7º). Extensión de la superficie plana (párr. 8º). División cuadrada de esta superficie (párr. 9º). Construcción variada y visible (párr. 11). Vigor de la sombra (párr. 13), manifestada por rosetones calados (párr. 18). Proporción variada en elevación (cap. IV, párr. 28). Simetría lateral (párr. 28). Escultura delicadísima en la base (cap. I, párr. 12). Profusión de adornos en lo alto (párr. 13). Escultura abstracta en los adornos inferiores y molduras (cap. IV, párr. 31), comple-

ta en las formas animales (párr. 33). Una y otra ejecutadas en mármol blanco (párr. 40). Colores vivos en dibujo geométrico en llano (párr. 39), obtenido por el empleo de piedras de color natural (párr. 35).

Estas características se encuentran más o menos en diferentes edificios, en distintos sitios. Mas todas juntas, todas en su grado relativo, el más alto posible, no existen, que yo sepa, sino en un solo edificio en el mundo: en el campanile de Giotto, en Florencia. El dibujo de las rosáceas del piso superior dará al lector una idea justa de la magnificencia de esa torre. En el primer momento hay algo de molesto a los ojos del visitador en aquella mezcla de severidad tan grande y de tan grande minucia. Mas que le conceda tiempo, como debe hacerse con toda obra de arte. Yo recuerdo que siendo niño desdeñé este campanil, que encontraba demasiado acabado y demasiado pulido. Pero después he pasado no pocos días pegado a él: lo he visto desde mi ventana un día tras otro iluminado por el sol y por la luna, y no olvidaré tan pronto lo triste que me pareció el salvajismo del gótico septentrional cuando por primera vez me encontré ante la fachada de Salisbury. Es, en efecto, extraño el contraste entre lo escarpado de aquellas murallas grises, alzándose en medio de su tranquila orla de césped, como rocas sombrías y desnudas por cima de las olas verdes de un lago, con sus toscas columnas hundidas y ásperas, y sus triples ventanas, sin más rosetones ni otros adornos en lo alto que los nidos de los martinetes, y esta superficie brillante, lisa y soleada, de jaspe resplandeciente, con sus columnas en espiral y sus rosetones mágicos, tan blancos, tan sutiles, tan cristalinos, que la gracilidad de sus líneas dibuja apenas una sombra sobre la palidez del cielo de Oriente, cima serena de alabas-

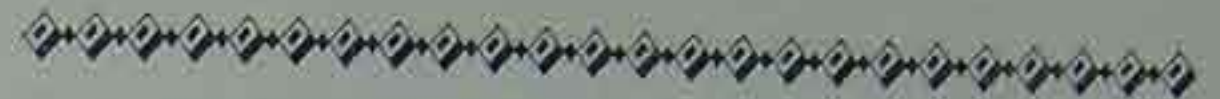


11. Balcón de Campo San Benedetto, Venecia.

tro, coloreada como los vapores del alba y cincelada como una concha. Si ella es, como creo, un modelo y un espejo de arquitectura perfecta, ¿no habrá algo que investigar en el estudio de la vida primera de su constructor? Ya he dicho que la fuerza del espíritu humano se acrecienta en la soledad; con mayor razón el amor y la concepción de esta belleza, de la que cada línea y cada matiz no son a lo mejor sino una imagen debilitada de la obra cotidiana de Dios o la llama tomada a cualquier estrella de la creación: con mayor razón en estos lugares que El ha alegrado con sus pinos. No fué dentro de los muros de Florencia sino más lejos, entre los prados de lirios, donde creció el niño que debía levantar por encima de sus torres vigilantes y de sus almenas esta piedra angular de la belleza. Recordad todo lo que llegó a ser; sumad todos los pensamientos sagrados de los que llenó el corazón de Italia; preguntad a sus discípulos cuánto no han aprendido a sus pies, y cuando hayáis sumado sus trabajos y recibido la demostración de ellos, si os parece que Dios no había reservado a aquel su siervo una parte ordinaria o limitada de su espíritu, que le había hecho un verdadero rey entre los hijos de los hombres, recordad también que su corona llevaba la leyenda inscrita sobre la de David: "Yo te he levantado del pastoreo y de la guarda de rebaños".

CAPÍTULO V

LA LAMPARA DE LA VIDA



I. Entre las innumerables analogías que, en la creación material, explican la naturaleza y las relaciones del alma humana, existen pocas tan sorprendentes como las impresiones que están inseparablemente unidas a los órdenes de materia activa o inerte. Me he esforzado antes de ahora en demostrar que una parte notable de los caracteres esenciales de la belleza estaba subordinada a la expresión de la energía vital en los objetos orgánicos, o a la sumisión a esta energía en los objetos naturalmente pasivos e impotentes. De lo que dije entonces no retendré aquí sino esta sola declaración, susceptible, según creo, de una aprobación general: que objetos comunes, bajo ciertas relaciones, como por su substancia, por su empleo o forma exterior, son nobles o viles conforme a la plenitud de vida que ellos gozan por sí mismos, o del testimonio que ellos presentan de su acción, como las arenas del mar que llegan a ser grandes por el sello que llevan del movimiento de las aguas. Esto es, sobre todo, verdadero en

todo objeto que lleve el sello del orden más elevado de la vida creadora, es decir, de la inteligencia humana: esto se hace noble o vil conforme a la energía que esta inteligencia ha empleado en él. Pero la ley se convierte en especial e imperativamente cierta cuando se refiere a las creaciones de la arquitectura. Estas no son, propiamente hablando, susceptibles de otra vida que ésta, y no están esencialmente compuestas de elementos agradables en sí —como la música de sonidos armoniosos a la pintura de bellos colores, sino hechas de substancia inerte—; su dignidad y su encanto dependerán, pues, de la expresión profunda de vida intelectual consagrada a su producción.

2. Cualquier otra energía que la de la inteligencia humana, no sería cuestión vital. La sensibilidad vital, ya sea vegetal o animal, puede reducirse tal vez a un estado de debilidad tal, que su existencia se torne en asunto de duda; pero cuando se manifiesta, por poco que sea, se manifiesta como tal. No se podría confundir con la vida una imitación o una simple apariencia de vida; ni mecanismo ni galvanismo alguno pueden sustituirla. No puede haber una semejanza tan sorprendente que pueda entrañar la menor duda en la apreciación; aunque la humana naturaleza se complazca en ocasiones en exaltar la naturaleza real de los objetos inertes que ella anima, siempre sin perder de vista esta su naturaleza de objetos inertes. Muéstrase orgullosa de su propio desbordamiento de vida que presta un gesto a la nube, alegría a la onda y voces a las rocas.

3. Pero desde que comenzamos a interesarnos por las energías del hombre, nos encontramos inmediatamente operando

ante un ser de doble naturaleza. La mayor parte de su ser parece estar acompañada de otra parte opuesta, ficticia, que por sus riesgos y peligros no la rechazan ni la reúnen. Así tiene una fe verdadera y una fe falsa (es decir, una fe viviente y una fe inerte, o una fe fingida y una fe sincera). Tiene una verdadera y una falsa esperanza, una verdadera y una falsa caridad, y por último, una verdadera y una falsa vida. Su verdadera vida es semejante a la de los seres orgánicos inferiores, es la fuerza independiente que le permite construir y gobernar las cosas exteriores; es una fuerza de esimiación que todo lo cambia alrededor de él en alimentos o en instrumentos, y que por humilde y dócilmente que escuche o siga la dirección de la inteligencia superior, jamás pierde su propia autoridad como principio de juicio; como voluntad es capaz ya de obedecer, ya de rebelarse. La vida ficticia no es con sinceridad sino una de las condiciones de inercia y de entorpecimiento; mas ella obra, aunque no puede decirse sea animada y no siempre puede distinguirse de la verdadera. Es esa vida de hábito y de azar a la cual muchos de nosotros entregamos no poco de nuestro tiempo; en este mundo esa vida en la que hacemos lo que no nos habíamos propuesto hacer, o decimos lo que no teníamos intención de decir, o consentimos lo que no conocemos; esa vida sobrecargada por el peso de las cosas que le son exteriores y que la adornan sin ser asimiladas; esa vida que en lugar de desarrollarse y desplegarse sobre una rosada salubridad, se cristaliza sobre ella como escarcha, y que es a la verdadera vida lo que al árbol una arborización superpuesta, aglomeración cristalizada de pensamientos y de hábitos que le son extraños, frágil, tenaz, helada, que no puede ir ni plegarse ni engrandecerse, pero que se quebrará y romperá en migajas si se levanta en

nuestro camino. Todos los hombres son susceptibles de ser, en cierto modo, helados de esta manera; todos están, en parte, cargados y cubiertos de esta materia estéril como de una corteza; sin embargo, si ellos tienen en sí mismos la vida real, estarán siempre prontos a romper esta corteza con nobles desgarrones hasta que ésta llega a ser, como esos sombríos fragmentos que se desprenden de los álamos, un testimonio de su propia fuerza interior. Pero a despecho de los esfuerzos que hacen los hombres mejores, la mayor parte de su existencia se desliza como un sueño, donde ellos obran y cumplen su papel a los ojos de sus compañeros de sueño, pero sin tener claramente conciencia de lo que les rodea o de lo que hay en ellos; son ciegos e insensibles *νοθοοι*. No quisiera lanzar la definición hasta hacer un llamamiento al oído duro y al corazón débil; no me ocuparé de ella sino en su reacción con esta condición tan frecuente de la existencia natural, ya de pueblos, ya de individuos, de aficionarse a ellos en proporción a su edad. La vida de un pueblo se parece habitualmente al curso de un torrente de lava, primero resplandeciente e impetuoso, después suave y lento, y por último no avanzando sino por la caída sucesiva de sus bloques helados. Esta última condición es triste considerar. Todas estas fases están netamente señaladas en las artes y en la arquitectura mejor que en ninguna otra. Subordinada, sobre todo, como acabamos de decir, al calor de la vida verdadera, es también particularmente sensible al frío mortal de la vida falsa. No conozco nada tan triste, una vez que el espíritu está familiarizado con estas características, como la vista de una arquitectura muerta. La debilidad de la infancia está llena de promesas y de interés —la lucha de la ciencia imperfecta llena de energía y continuidad—; mas ved cómo la impoten-

cia y la rigidez se apoderan del hombre hecho; ved los tipos que apenas llevan el sello fresco de la impresión de la idea oscurecida por el oro; ved la concha del viviente en su forma adulta, cuando se han marchitado sus colores, cuando ha perecido su huésped: es un espectáculo más humillante, más punzante que la pérdida de toda ciencia y el retorno a la ceguera de una infancia impotente.

Sería deseable un retorno posible. Habría lugar para la esperanza si la parálisis se pudiera tornar en un estado de infancia; pero yo no sé hasta qué punto podríamos retornar a la infancia y comenzar nuestra vida perdida. Muchos creen leno de promesas el movimiento que se nota en nuestras aspiraciones arquitecturales de hace algunos años a esta parte. Yo no sabría decir si esto era ciertamente el germen de una semilla o un sacudimiento de huesos, y no desconozco que sería fructuoso para el lector investigar hasta qué punto todo lo que nosotros hemos reconocido hasta aquí como lo mejor en principio, podría ponerse en práctica sin esta alma o vitalidad que pudiera comunicar influencia, valor o encanto.

4. Luego en primer lugar —y éste es un punto importante— no es señal de estancamiento en un arte el que imite o tome prestado, mas sí lo será el imitar sin discernimiento o tomar sin gran cuidado. El arte de un pueblo que se desenvuelve sin conocer otros ejemplos más nobles que sus primeros esfuerzos propios, acusa un progreso constante y comprensible. Quizá se le considere respetable, como ordinariamente se juzga, a causa de su espontaneidad. Pero hay, según mi creencia, algo más majestuoso aún en la vida de una arquitectura como la de los lombardos, tosca e infantil en sí, rodeada de fragmentos de un arte más noble, que ella está pronta a

admirar y a imitar, y de la cual el instinto nuevo es, sin embargo, lo suficientemente fuerte para reconstruir y volver a ordenar todos los fragmentos que reúne o copia armonizándolos con sus propios pensamientos. Esta armonía, en un principio torpe y sin unidad, se completa finalmente y se funde en una organización perfecta, en que todos los elementos prestados, subordinándose a su propia vida primitiva, quedan idénticos. No conozco sensación más agradable que la de descubrir los indicios de esta lucha magnífica por la conquista de una existencia independiente que la de encontrar pensamientos tomados; ver los bloques y las piedras mismas que en otras épocas esculpieron otras manos ajustarse en nuevas murallas con una impresión nueva y un objeto diferente, como esos bloques de rocas indomables (para seguir nuestra primera comparación) que encontramos en el corazón del torrente de lava, testimonios elocuentes de que la fuerza de la hornaza de su fuego homogéneo lo fundiera todo menos aquellos fragmentos calcinados.

5. ¿Cómo —se preguntará— la imitación se hará sana y viviente? Desgraciadamente, aunque sea fácil enumerar los signos de la vida, ésta es imposible de definir o de comunicar. Aunque todo inteligente historiador del arte ha insistido sobre la diferencia que se encuentra entre las imitaciones de un periodo de progreso y las de otro de retroceso, ninguno ha podido comunicar por poco que fuese la fuerza de vida al imitador sobre el que podía ver una influencia. Es por lo menos interesante, cuando no aprovechable, el observar que dos caracteres esencialmente distintivos de la imitación viva se encuentran en su franqueza y su audacia. Su franqueza, sobre todo, es singular. Jamás se hizo un esfuerzo para disi-

mular la gradación de orígenes de una copia. Rafael toma una figura entera a Masaccio, o toda una composición al Perugino, con la tranquilidad, simplicidad y candor de un pilluelo espartano. El constructor de una basílica romana tomaba sus columnas y sus capiteles donde los podía encontrar, como una hormiga sus pequeños y variadísimos trocitos de madera. Frente a una tan franca aceptación hay, por lo menos, la presunción de que en tal espíritu existe fuerza capaz de transformar y de regenerar todo lo adoptado; de un sentimiento muy consciente, muy elevado para que merezca el nombre de plagiarlo; de un sentimiento demasiado cierto de poder probar y haber probado su independencia para temer expresar un homenaje por lo que él admira de la manera más abierta e incontestable. La consecuencia necesaria de este sentimiento de fuerza será el otro carácter que he señalado —la audacia de la ejecución cuando se haga necesaria, el sacrificio completo y resuelto del precedente cuando el precedente se convierta en incomodidad—. Así, entre las formas características del romano italiano a la parte hipétrea del templo pagano, sucedió la nave soberbia; por consiguiente, el frontón de la fachada Oeste se dividía en tres partes, de las cuales la porción central, como la cresta de un yacimiento levantado por una conmoción repentina, desembarazada y libre, se eleva por encima de todo. Quedaban en los extremos de las alas dos trozos triangulares de frontón, que no se podían entonces revestir de los modos de decorado apropiados a un espacio continuo. La dificultad se hacía más grande cuando la porción central del frontón estaba ocupada por columnatas, que no se podían sin penosa brusquedad dejar cortas en las extremidades de las alas. No sé qué es lo que hubieran hecho en tales circunstancias archi-

tectos imbuidos de un tan gran respeto por lo precedente; no habría sido ciertamente lo que hizo el arquitecto toscano: continuar las columnatas hasta en el espacio del timpano, recortándolas en su extremidad hasta que el fuste de la última columna desaparecería completamente, no quedando sino el capitel apoyado en el ángulo sobre el plinto de su base. No se trata de investigar en este momento si tal disposición era o no graciosa. La doy simplemente como un ejemplo de osadía casi sin igual, que rechaza todo principio admitido que le presentase obstáculo, y que lucha contra toda discordancia y toda dificultad para llegar a la realización de sus instintos propios.

6. La franqueza no debe, sin embargo, excusar la repetición ni la audacia la innovación cuando la una es indolente o la otra es descarada. Es preciso buscar otros signos más nobles y más seguros de vida; signos independientes a la vez del carácter decorativo u original del estilo, y constantes en todo estilo resueltamente progresivo.

Entre éstos es uno de los más importantes un cierto abandono, un cierto desdén en la elegancia de la ejecución o en otro caso, una subordinación visible de la ejecución o de la concepción ordinariamente involuntaria, mas frecuentemente deseada. Expresándome sin temor sobre este punto, debo caminar, sin embargo, con prudencia y discreción para evitar el riesgo de hacer equivoco peligrosamente el sentido de mis palabras. Lord Lindsay ha notado muy justamente, y asimismo explicado, que los mejores dibujantes de Italia fueron también aquellos que pusieron más cuidado en su trabajo. La estabilidad y el esmero de sus obras, de sus mosaicos o de todo otro elemento fueron siempre perfectos con relación

a la aparente improbabilidad para los grandes dibujantes de descender al cuidado de detalles tan despreciados entre nosotros. No sólo admito plenamente este hecho importante y lo confirmo, sino que quisiera todavía insistir y decir que el término perfecto y el más delicado, en su punto, es la característica de las más grandes escuelas de arquitectura, como lo es de las de pintura.

Mas, por otra parte, igual que el esmero perfecto es el adecuado a un arte acabado, el esmero progresivo es propio de un arte progresivo. No creo que se pueda encontrar en un arte poco desarrollado un signo más fatal de estupor o de estancamiento que el de vérselo *desconcertado* por su propia ejecución y de ver el trabajo sobrepujar el dibujo. Pero aun admitiendo el esmero absoluto en su lugar, como el atributo de una escuela de perfección, creo poderme reservar el derecho de responder, a mi manera, a dos muy importantes cuestiones: ¿Qué es la perfección? ¿Cuál es su verdadero lugar?

7. Al explicar uno u otro de estos puntos conviene recordar que en los ejemplos existentes la adopción de dibujos de un período progresivo por artífices de un período grosero interviene en la relación del trabajo con el pensamiento. Todas las manifestaciones primeras de la arquitectura cristiana son de este género, y de aquí resulta naturalmente una separación visible más grande entre la potencia de realización y la belleza de la idea. Tenemos una imitación casi salvaje en su rudeza, de un dibujo clásico; con los progresos del arte, una mezcla de gótico grotesco viene a modificar el dibujo, y la ejecución se hace más completa, hasta que una armonía se establece entre los dos para terminar por este equilibrio en una perfección nueva. Después, en el período en que el

suelo se cubre de monumentos, se encontrarán en la arquitectura viviente signos a los cuales no se puede despreciar, de una impaciencia intensa, de una lucha, por algo aun fuera de alcance, que hace descuidar la ejecución de todos los puntos inferiores, y de un desdén inquieto de todas las cualidades, pareciendo ya confesar la satisfacción, ya exigir un cuidado o una atención que pudiera emplearse mejor. Un joven que hiciera del dibujo un estudio serio no perdería su tiempo regulando las líneas o acabando fondos de bosquejos que, aunque le salen inferiores e imperfectos con relación a los que hará más tarde, responden a su objeto inmediato. Asimismo, el vigor de una verdadera escuela de arquitectura primitiva, de las que trabajaran bajo la influencia de ejemplos elevados o que estuviesen ellas mismas en estado de rápido desenvolvimiento, se ve, entre otros signos curiosos, en el desprecio de la simetría y de la medida exacta, que en la arquitectura muerta son los defectos más dificultosos.

8. Existe un ejemplo de los más curiosos de esta ejecución grosera y de esta falta de simetría en el pilarito y el tímpano situado bajo el púlpito de la Basilica de San Marcos en Venecia. La imperfección (no sólo la sencillez, sino la grosería y la fealdad) de la ornamentación de hojas hiere en seguida los ojos; es general en las almas de la época, pero no es corriente encontrar un capitel esculpido con tanta negligencia. Sus volutas imperfectas están colocadas más altas de un lado que de otro; unas molduras están en forma de rulo y otras en forma de listel plano; pero a despecho de todo esto, la gracia, la proporción y el sentimiento del conjunto son tan grandes, que no dejan nada que desear. Toda la ciencia y toda la simetría del mundo no podrían sobrepasarla.

Una obra de orden más elevado es el púlpito de San Andrea en Pistoja, por Nicolás Pisano; está cubierto de figuras esculpidas, ejecutadas con mucho cuidado y delicadeza; pero cuando el escultor ejecuta simples molduras del arco, no le conviene atraer sobre ellas las miradas con una gran precisión del trabajo o una gran intensidad de sombra. El perfil adoptado es particularmente simple y los ángulos son ligeros y dulcificados hasta el punto de no producir jamás una línea dura. El trabajo parece denotar la negligencia; pero es en realidad un esbozo escultural que corresponde exactamente a la ejecución ligera de un fondo para un pintor. Las líneas aparecen y desaparecen ya profundas, ya ligeras, a veces se detienen bruscamente, desafiando todas las leyes matemáticas del contacto curvilíneo.

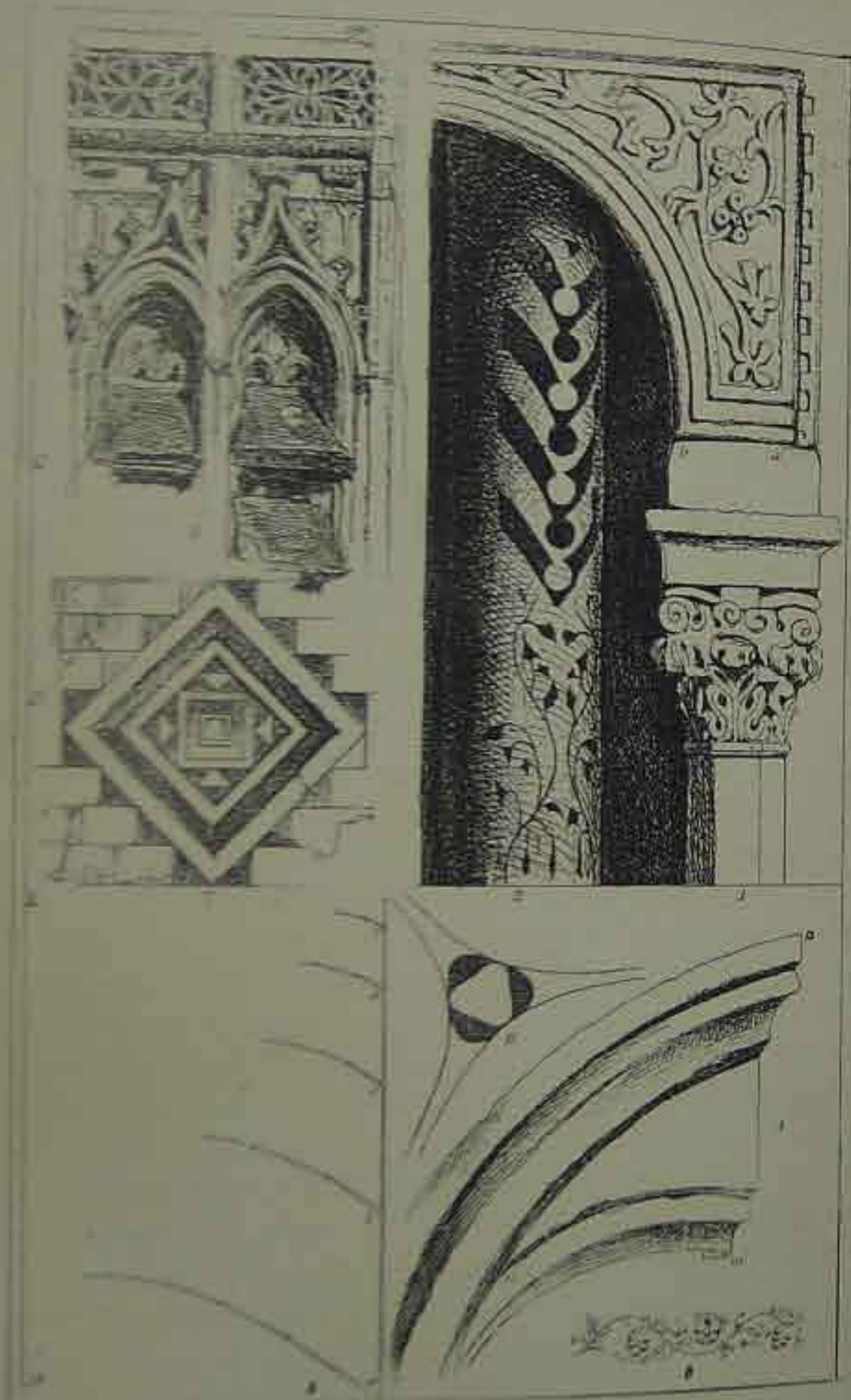
9. Se halla algo de exquisito en esta expresión atrevida del pensamiento del gran maestro. No digo que ésta sea "obra perfecta" de la paciencia, mas para mí esta impaciencia es un rasgo glorioso de carácter en una escuela de progreso. Me gusta el romano, y el gótico primario sobre todo, por el campo que dejan; la negligencia accidental en la adopción de medidas o en la ejecución se mezclan de manera desconocida a la renuncia voluntaria de la regularidad simétrica y a la riqueza de una fantasía perpetuamente cambiante, que caracteriza hasta el más alto grado los dos estilos. Me parece que no se ha observado bien cuán grandes son estas características, cuán frecuentes y cuánta severidad de la ley arquitectural está brillantemente revelada por su gracia y su espontaneidad; menos aún se han observado las medidas desiguales de elementos muy importantes, pretendiendo una simetría absoluta. Yo no estoy bastante familiarizado con la práctica

moderna para hablar en sentido afirmativo de su precisión ordinaria; mas imagino que nuestros arquitectos actuales considerarian como las más anómalas las siguientes medidas de la fachada Oeste de la catedral de Pisa. Esta fachada se divide en siete arcaturas, de las que la segunda, la cuarta o parte central y la sexta comprenden las puertas. Estas siete partes se continúan en una proporción de alternativas de las más sutiles: la parte central es la más importante; después de ella vienen por orden de importancia la segunda y la sexta, después la primera y la séptima, y por último, la tercera y la quinta. Según este orden, las tres parejas de partes deberian ser iguales. Lo parecen, en efecto, a los ojos, mas yo he observado que seis medidas tomadas de un pilar al otro son las siguientes en medidas italianas *braccia* (braza); *palmi* (palmo, cuatro pulgadas cada uno); *pouces* (pulgadas).

	Brazas	Palmos	Pulgadas	Total Pulgadas
1ª Puerta central .....	8	0	0	= 192
2ª Puerta del Norte .....	6	3	1 ½	= 157 ½
3ª Puerta del Sur .....	6	4	3	= 163
4ª Extrema espacio Norte .....	5	5	3 ½	= 143 ½
5ª Extrema del espacio Sur .....	6	1	0 ½	= 148 ½
6ª Intervalos Norte entre las puertas	5	2	1	= 129
7ª Intervalos Sur entre las puertas	5	2	1 ½	= 129 ½

Hay, pues, una diferencia, individualmente, entre 2, 3 y 4, 5, de cinco pulgadas y media en un caso, y de cinco pulgadas en el otro.

10. Esto pudiera ser atribuido en parte a cierta disposición de desviaciones accidentales, sobrevenida en las paredes de la catedral, en el transcurso de su construcción, como en



17. Fragmentos de las iglesias de Abbeville, Lucca, Venecia y Pisa.

LA LÁMPARA DE LA VIDA

las del campanil. Según mi parecer, las de la cúpula son las más extrañas de las dos. No creo que uno solo de los pilares de sus muros sea absolutamente vertical. El enlosado se eleva o se baja a diferentes alturas; o mejor dicho, el plinto de los muros se hunde continuamente a diferentes profundidades, y la fachada Oeste toda se inclina lateralmente. No he hecho la experiencia con la plomada; pero se puede observar, a la simple vista, cuando se la pone en contacto visual con las pilastras rectas del camposanto. Una desviación de las más extraordinarias en la construcción del muro Sur muestra que esta inclinación había comenzado cuando ha sido construido el primer piso. La cornisa de encima de la primera arcatura de este muro toca la cúspide de once arcos, sobre quince, pero abandona bruscamente la cúspide de los cuatro situados más al Oeste. Los arcos se inclinan al Oeste y se hunden en el suelo, mientras que la cornisa se eleva (o parece elevarse), dejando de todos modos, ya sea por la elevación de la una o por el hundimiento de los otros, entre la cornisa y la cúspide del arco occidental un intervalo de más de dos pies, colmado de adiciones de obra de albañilería. Hay todavía un ejemplo curioso de esta lucha del arquitecto contra la inclinación de los muros en las columnas de la entrada principal. (Estas notas no tienen quizá una gran relación con nuestro asunto inmediato, mas me parecen de gran interés. Prueban por lo menos uno de los puntos sobre los cuales yo quisiera insistir, cómo los ojos de aquellos impacientes arquitectos podían soportar imperfecciones y variedades en los objetos en cuanto a la simetría. Velaban por el encanto de los detalles, por la nobleza del conjunto, jamás por las medidas insignificantes). Estas columnas de la entrada son de las más bellas de Italia: son cilíndricas y decoradas

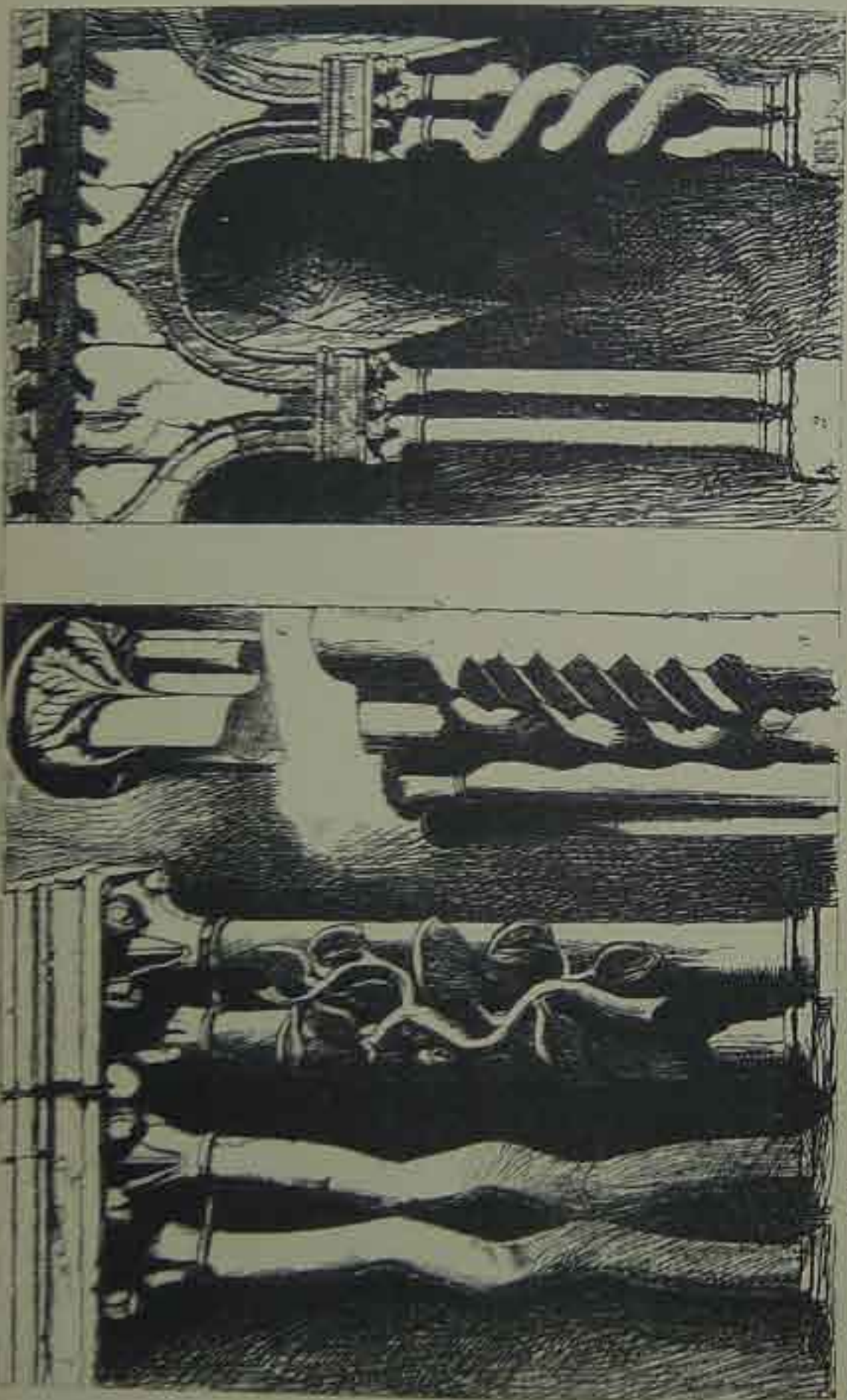
de ricos arabescos de follaje esculpido, que en la base se desenvuelve casi completamente alrededor de ellas, hasta una pilastra negra donde se confunde ligeramente. Pero el escudo de follaje, ceñido por una línea severa, se retrotrae hacia su cúspide, donde no cubre más que la parte frontal, ofreciendo así, como se les ve de lado, una línea terminal inclinándose osadamente hacia fuera, con el objeto de disimular la oblicuidad accidental de los muros Oeste y por su inclinación exagerada en la misma dirección.

II. Hay otro caso muy curioso de desviación por encima de la puerta central de la fachada Oeste. Todos los intervalos entre los siete arcos están ocupados con mármol negro, cada uno tiene en el centro un paralelogramo blanco lleno de formas animales en mosaico, y el todo dominado por una larga banda blanca, que no se encuentra generalmente en contacto con el paralelogramo por encima. Mas el paralelogramo, al Norte del arco central, ha sido forzado en una posición oblicua y toca la banda blanca. En este punto, como si el arquitecto estuviera resuelto a mostrar que no se cuidaba apenas de que hubiera o no contacto, la banda blanca se espesa bruscamente, y este espesor se continúa por encima de los dos arcos siguientes. Estas diferencias son tanto más curiosas cuanto que la ejecución es de las más esmeradas y perfectas; las piedras desviadas están ajustadas con tanta nitidez como si encajasen en el espesor de un cabello. No hay la menor apariencia de error; todo ello está ordenado fríamente, como si el arquitecto no tuviera el sentimiento de algo de incorrecto o de extraordinario. No quisiera ver solamente un poco de su impudicia.

12. Tal vez el lector dirá que todas estas diferencias provienen más de malas cimentaciones que de la intención del constructor. Esto no es exacto en lo que concierne a las diferencias de una exquisita delicadeza en las dimensiones y proporciones de las arcaturas, en apariencias simétricas, de la fachada Oeste. Ya he dicho antes de ahora que la única torre fea de Italia era la torre de Pisa, porque los pisos eran iguales casi en altura. Esto es una falta tan contraria al espíritu de los arquitectos de la época, que no puede tratarse de ella sino como un desastroso capricho. Tal vez el lector consideraría, en el aspecto general de la fachada Oeste de la catedral, contradicción con la ley que yo he promulgado. Esta contradicción la hubiera habido cuando las cuatro arcaturas superiores hubiesen sido realmente iguales, puesto que ellas están subordinadas a un gran piso inferior de siete arcos de la manera ya indicada, a propósito del campanario de Salisbury y como en el caso de la cúpula de Luca y la torre de Pistoja. Mas la fachada de Pisa es proporcionada de otra manera sutil. Ni una de sus arcaturas es igual en altura a las demás. La más elevada es la tercera, contando desde abajo; y luego disminuyen alternativamente en una proporción casi aritmética en el orden 3º, 1º, 2º, 4º. Las desigualdades en los arcos no son menos notables, pero tienen una gracia que no les dará la igualdad. Por un atento examen se ve que en la primera serie de diecinueve arcos hay dieciocho iguales, y que el arco central es más importante que los otros. En la segunda arcatura, los nueve arcos del centro ocupan el mismo espacio que los nueve de encima, siendo como en la primera serie el noveno o arco central el más importante. Mas sobre sus flancos, donde el frontón cae como un hombro, los arcos desaparecen, y su lugar pasa a ser

ocupado por un friso en forma de ángulo, deshaciéndose exteriormente para permitir llegar las columnas hasta el extremo del frontón. Aquí, donde la altura de las columnas disminuye, son más espesas. Cinco columnas, o mejor, cuatro columnas y un capitel por encima por cuatro de la arcatura de abajo, dan veintiún intervalos en lugar de diecinueve. En la arcatura siguiente, o tercera arcatura —esto no lo olvidéis, la más elevada—, ocho arcos, todos iguales, ocupan el lugar de los nueve de abajo, de modo que tenemos ahora una columna central en lugar de un arco central, y la cuerda de los arcos acrecentada en proporción de su altura más grande. Por último, en la arcatura de arriba, que es la más baja de todas, los arcos, en número igual a los de debajo, son los más estrechos de la fachada; los ocho ocupan poco más o menos el lugar de seis de abajo, mientras que los arcos que terminan la arcatura inferior son sobremontados por masas de pared decoradas de figuras en relieve.

13. Ahora bien; a ésta es a la que llamo yo arquitectura *viviente*. Hay una sensación en cada pulgada de superficie; se acomoda a todas las exigencias arquitecturales, con una *variación* resuelta en la disposición que recuerda exactamente la relación de las proporciones y las disposiciones propias a la estructura de una forma orgánica. No tengo suficiente lugar para examinar las más bellas proporciones de las columnas exteriores del ábside de este maravilloso edificio. Prefiero para que el lector no vea en esto un caso particular, dar idea de la construcción de otra iglesia, el trozo más gracioso y grandioso, aunque fragmentario, de estilo romano, en el Norte de Italia. La iglesia de San Juan Evangelista en Pistoja.



13. Fragmentos de las arcadas del lado sur de la catedral de Ferrara.

#### LA LÁMPARA DE LA VIDA

El lado de esta iglesia tiene tres series de arcaturas, de las que la altura disminuye en una proporción osada, mientras que el número de los arcos aumenta en proporción aritmética; es decir, de dos en la segunda arcatura, de tres en la tercera por una en la primera. Por temor, sin embargo, de que esta disposición fuese muy regulada, de los catorce arcos de la serie más baja, aquél en donde se encuentra la puerta es más importante que los otros, y no está situado en el medio; es el sexto partiendo del Oeste y tiene cinco arcos a un lado y ocho al otro. Además esta arcatura inferior se termina por largas pilastras planas de la mitad de la longitud de los arcos. La arcatura superior está en compensación continua; únicamente los dos últimos arcos de la extremidad Oeste son más grandes que los demás, y en lugar de estar comprendidos, como debían, en el espacio del último arco inferior, ocupan a la vez el lugar del arco y el de su larga pilastra. Esto, sin embargo, no era lo suficiente irregular para satisfacer la vista del constructor, porque había aún dos arcos superiores para corresponder a cada arco inferior. ¿Qué hacer, pues, en la extremidad Este, en la que el número de los arcos es mayor y la mirada más fácilmente engañada? *Reducir* los dos últimos arcos *inferiores* a una media braza y alargar después los arcos superiores de manera que resultasen diecisiete de éstos y sólo nueve inferiores, en vez de dieciocho por nueve. La mirada queda así completamente desconcertada y el edificio entero una masa única por las curiosas variaciones producidas por las disposiciones de las columnas superpuestas, de las que ninguna está exactamente en su lugar ni positivamente fuera de él. Y para que aun sea más artificiosa la disposición, hay de una pulgada a pulgada y media de avance gradual en el espacio de los

cuatro arcos situados al Este además de la media braza indicada. Así, partiendo del Este, las medidas serán las siguientes:

	Brazas	Palmos	Pulgadas
1ª .....	3	0	1
2ª .....	3	0	2
3ª .....	3	3	2
4ª .....	3	3	3 ½

La arcadura superior está ordenada según el mismo principio. Se diría que había tres arcos para cada par inferior. Pero no hay en realidad sino treinta y ocho (o treinta y siete, no recuerdo bien la cifra) para los veintisiete de abajo. Las columnas ocupan toda clase de posiciones relativas. Y ni aun así se considera satisfecho el arquitecto; le es preciso llevar la irregularidad a los puntos de nacimiento de los arcos, y en realidad, mientras que el efecto general es el de una arcadura simétrica, ni un solo arco es de la misma altura. Sus cúspides ondulan a lo largo del muro como las olas a lo largo de la línea de un puerto, las unas casi en contacto con el cordón inferior, las otras apartándose de cinco a seis pulgadas.

14. Examinaremos ahora el plan de la fachada Oeste de San Marcos en Venecia. Si tal fachada es imperfecta, por algunos conceptos, es en cambio uno de los sueños más bellos a que dió origen la imaginación humana por sus proporciones y su exquisito color. Hay, sin embargo, que hacer una advertencia al lector sobre este punto que tal vez le interese. Después de lo que yo he dicho precedentemente de la proporción en general, sobre todo según la opinión que yo he expresado referente al error de las torres de catedrales construídas por parejas y por la regularidad de otros dibujos, después de mis

múltiples alusiones al palacio de los Dux y al campanario de San Marcos como modelos de perfección, y más aún después del elogio que hice del primero por aquella salida del muro por encima de su segunda arcadura, los pasajes siguientes, tomados al periódico del arquitecto Wood y publicados a su llegada a Venecia, pueden presentar una agradable frescura y probar que los principios que yo he expuesto no son completamente corrientes o aceptados.

“No puede confundirse con otra obra esta extraña iglesia y este gran campanile tan grosero. El interior de esta iglesia os sorprende por su extraña fealdad más que por otra cosa”.

“El palacio Ducal es aun más feo que todo lo que yo he mencionado precedentemente. Fijándome en sus detalles, no puedo imaginar modificación susceptible de tornarles aceptables. Sin embargo, si esta alta pared *hubiera sido situada hacia atrás* de los dos pisos de arcaduras pequeñas, habría resultado una muy noble producción”.

Después de diferentes notas sobre “una cierta exactitud de proporción” y sobre una apariencia de riqueza y de fuerza en la iglesia a la que él atribuye un efecto agradable, prosigue: “Hay quien pretende que esta irregularidad es un elemento necesario de su excelencia. Yo creo decididamente lo contrario, y he quedado convencido de que un dibujo regular del mismo género sería muy superior. Que un rectángulo de buena arquitectura, pero sencillo, dé entrada a una hermosa catedral erguida entre *dos altas torres con dos obeliscos* delante; que de cada lado de esta catedral otros dos espacios cuadrados se abran sobre el primero y que uno de ellos descienda hasta la puerta o hasta la orilla del mar, y tendréis una idea de este espectáculo que pudiera desafiar todo lo que existe”. Después de haber leído los dos pasajes siguientes

sobre Caracci y Miguel Angel, comprenderá el lector por qué Wood era incapaz de apreciar el color de San Marcos o de comprender la majestad del palacio Ducal.

"Los cuadros aquí (Bologna) son, según mi gusto, preferibles a los de Venecia, porque si la escuela veneciana aventaja a la de Bologna en el colorido y quizá en la composición, la escuela de Bologna es decididamente superior por el dibujo y la expresión; los Caracci aquí *resplandecen como dioses*".

¿Qué se admira tanto en este artista (Miguel Angel)? Los unos alaban la grandeza de la composición en las líneas y la disposición de las figuras. He aquí, lo confieso, lo que no puedo comprender. Sin embargo, yo, admitiendo la belleza de ciertas formas y de ciertas proporciones en arquitectura, no puedo consecuentemente negar que méritos semejantes puedan existir en pintura, mas tengo la desgracia de ser incapaz de apreciarlos".

Creo que estos pasajes tienen un valor real. Demuestran el efecto de un gusto falso en pintura, de un saber estrecho y de una estrecha comprensión de su propio arte por parte de un arquitecto, y además demuestran con qué curiosas nociones o ausencia de nociones de la proporción ha sido practicado a veces tal arte. Wood, en efecto, no se muestra inteligente en sus notas. Mas los que prefieren el Ticiano a Caracci y encuentran algo que admirar en Miguel Angel, consentirán quizá en hacer conmigo un examen caritativo de la Basilica de San Marcos. Y aunque el curso actual de los acontecimientos europeos nos presenta como probable la ejecución de las modificaciones propuestas por Wood, nosotros podemos creernos dichosos por haberla contemplado primero tal y como los contornos del siglo XI la dejaron.

15. La fachada entera se compone de una doble serie superior e inferior de arcos que encierran espacios de muro decorado de mosaicos y sostenido por series de columnas, de las que en la serie inferior de los arcos una tanda superior se superpone sobre otra inferior. Tenemos así cinco divisiones verticales de la fachada, es decir, dos series de columnas y el muro arqueado que ellas soportan encima. Sin embargo, a fin de ligar las dos principales divisiones, el arco superior central (la entrada principal) se levanta por encima del nivel de la galería y de la balaustrada que coronan los arcos laterales.

La proporción de las columnas y de los muros del piso inferior es tan graciosa y variada, que sería preciso páginas muy descriptivas para hacerlas comprender bien. De este modo general puede exponerse así: expresemos separadamente por  $a$ ,  $b$  y  $c$ , después  $a : c :: c : b$  (siendo  $a$  la más elevada) la altura de las columnas inferiores, de las superiores y del muro. El diámetro de la columna  $b$  será generalmente al diámetro de la columna  $a$  lo que la altura  $b$  es a la altura  $a$ , o un poco menos, teniendo en cuenta el gran plinto que disminuye la altura aparente de la columna superior. Aunque es ésta su proporción de longitud, una columna superior está colocada por encima de una inferior; a veces otra columna superior se interpone; mas en los arcos extremos, una sola columna inferior soporta dos superiores, proporcionadas tan exactamente como las ramas de un árbol; es decir que el diámetro de cada columna superior es igual a  $\frac{2}{3}$  de la columna inferior. Los tres términos de la proporción están tomados de este modo para el piso inferior. El superior, dividido en dos miembros principales a fin de que su altura entera no se pueda dividir en un número par, adquiere un tercer término con los pináculos. Esto para la división ver-

tical. La lateral es aún más sutil. Hay siete arcos para el piso inferior. Si llamamos *a* al arco central y contamos hasta la extremidad, irán disminuyendo en el orden alternativo *a, c, b, d*. El piso superior tiene cinco arcos y dos pináculos: disminuyendo en orden *regular*, el arco central es el más grande y el último el más pequeño. De modo que cuando una proporción es ascendente, la otra es descendente, como ciertas melodías musicales. La forma piramidal no es menos aproximada al conjunto, con una particularidad aún: ninguna de las columnas de la arcatura superior domina las de la arcatura inferior.

16. Se creería que este plan bastaba para una variedad suficiente, más aún si no se consideró satisfecho; porque —y este es un punto de nuestro tema actual— si llamamos siempre *a* al arco central y *b, c, a* los laterales sucesivos, los arcos *b* y *c* Norte son mucho más largos que los *b* y *c* Sur; mas el arco *d* Sur es, en la misma proporción, más largo que el arco *d* Norte, y además más bajo por debajo de la cornisa. Mejor aún, no creo que uno solo de estos miembros de la fachada, en apariencia simétricos, tenga real simetría con ninguno de los otros. Siento no poder dar las medidas exactas; he renunciado a tomarlas en el lugar a causa de su excesiva complicación y del embarazo producido por la inclinación de los arcos.

No creáis que los artistas bizantinos, según yo dejo imaginar, tenían presentes en el espíritu, al construir, todos estos principios diferentes. Creo que ellos construían con su alma, y por construir así se les vió recorrer en todos sus órdenes esta vida maravillosa, esta variedad y esta sutilidad sorprendentes. Razonamos, en suma, sobre un gracioso edificio, como

sobre el desarrollo soberbio de los árboles de la tierra, que ignoran su propia belleza.

17. Quizá, sin embargo, nos encontremos en la fachada de la catedral de Bayeux un ejemplo más extraño que ninguno de éstos que hemos dado de variación osada de la pretendida simetría. Consiste en cinco arcos de frontones rectos: los dos extremos son planos, los tres del centro con puertas. Parecen ir primero en disminución en una proporción regular desde el frontón principal al centro. Las dos puertas laterales están tratadas de modo muy curioso. Los tímpanos de sus arcos están llenos de bajorrelieves sobre cuatro series; en la serie más baja hay en cada uno un pequeño templo o portada conteniendo la figura principal (en la de la derecha es la puerta de los infiernos con Lucifer). Este pequeño templo está colocado, como un capitel, sobre una columna aislada que parte del arco entero a  $\frac{2}{3}$  próximamente de su longitud, quedando la parte más grande por fuera y estando en ella la puerta de entrada interior. La relación exacta en la ejecución de dos puertas pudiera llevarnos a suponer una relación en sus dimensiones. Nada de esto. La pequeña entrada interior Norte mide, en pies y pulgadas inglesas, cuatro pies y siete pulgadas de un lado al otro, y la entrada Sur cinco pies exactos. La portada exterior Norte mide de una a otra columna trece pies y once pulgadas, lo que da un resultado de siete pulgadas en catorce pies y medio. Hay también variaciones en el decorado de los tímpanos no menos extraordinario.

18. Creo haber presentado suficientes ejemplos —podría multiplicarlos indefinidamente— para probar que estas va-

riaciones no son puros errores ni simples descuidos, sino resultado de un desprecio absoluto, casi aversión, hacia la exactitud en las medidas. Es en la mayor parte de los casos, a mi parecer, una resolución firme por llegar a un efecto de simetría por medio de variaciones tan sutiles como las de la Naturaleza. Podríamos ver hasta qué punto era a veces seguido este principio, examinando la singular disposición de las torres de la catedral de Abbeville. No digo que esto esté bien, menos aún que esté mal; mas es una prueba maravillosa de la intrepidez de una arquitectura viviente. Habríamos podido decir muy bien que el flamigero de Francia, por mórbido que fuese, estaba dotado de una vida más ardiente y tan intensa como ninguna otra de las fases de la inteligencia humana. Aun hoy viviría si no hubiera sido mezclado con la falsedad. Ya he hecho notar la dificultad general que supone ordenar una división lateral, cuando ella consta de dos partes iguales, a menos que no haya un tercer elemento reconciliador. Ya daré otros ejemplos de cómo esta reconciliación se efectúa en las torres de doble ventana; el constructor de Abbeville ha resuelto muy vivamente la dificultad. Molestado por la falta de unidad de sus dos ventanas, ha mezclado las cúspides y ha contorneado las curvas ojivales, hasta el punto de no dejar por encima un trozo en forma de trébol por la parte interior y tres por la exterior de cada arco. Asociada a las diferentes ondulaciones de las curvas del estilo flamigero, se la nota apenas en la torre, a la que envuelve en una masa de gran efecto. Es fea y mala, lo concedo, pero yo amo las faltas de este género por la valentía que atestiguan. El lector verá un ejemplo de este mismo estilo de arquitectura y de una violación de sus principios, por una intención particular, en la capillita unida a la fachada Oeste



14. Escultura de la catedral de Rouen.

de la catedral de San Lot. El nicho fué un elemento con el que los arquitectos flamígeros gustaban de enriquecer la decoración; el nicho fué lo que el capitel al orden corintio. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, una fea colmena ocupa el puesto del nicho principal del arco. No estoy bien cierto de mi interpretación respecto a lo que significa, pero creo que las dos figuras de encima, que ya no existen, debían representar una *Anunciación*. En otra parte de la misma catedral he encontrado un descendimiento del Espíritu Santo envuelto en rayos luminosos representado bajo esta forma de nicho; parece haber tenido por objeto representar este juego de rayos sirviendo de dosel a las figuras delicadas de debajo. Fuera ésta o no su significación, es notable por haber roto valientemente los hábitos corrientes de la época.

19. Es más sorprendente aún la licencia tomada en el decorado de los nichos de la portada de Saint Maclou, en Rouen. El bajorrelieve del timpano tiene por asunto el *Juicio final*. La escultura de la región infernal está ejecutada con un grado de fuerza tal, que no se puede dar una idea de su terrible grotesco sino atribuyéndolo a la colaboración de los genios de Orcagna y de Hogarth. Los demonios son quizá más horribles que los de Orcagna, y en ciertas expresiones de extrema desesperación en la humanidad envilecida, el pintor inglés es casi igual. La imaginación que comunicó el furor y el temor a la disposición misma de las figuras no es menos feroz. Un ángel del mal ha tomado su vuelo y arroja la muchedumbre de los condenados lejos del tribunal; de la mano izquierda deja partir una nube que se extiende sobre todos ellos como un sudario; mas él los hostiga tan furiosamente, que no sólo son arrojados hasta el extremo límite de

esta escena (que el escultor ha encerrado en el espacio exacto del tímpano), sino fuera del tímpano mismo y *hasta en los nichos* de la bóveda, y las llamas que le siguen, curvadas como por el viento de las alas del ángel, llegan igualmente hasta los nichos y saltan a *través de sus velos*, tanto que los tres nichos inferiores parecen incendiados, y en lugar de la bóveda y de los nervios habituales, se ve burlarse allá en la sombra, sobre la cúspide de cada uno de ellos, un demonio cuyas alas se repliegan para envolverles.

20. He dado suficientes ejemplos de vida producidos por la siempre audacia, ya acertada, como lo es ciertamente en este último caso, o inoportuna. Como único ejemplo de vitalidad de asimilación, facultad que cambia en su provecho todo elemento material que se le somete, señalaré al lector las extraordinarias columnas, las arcadas del lado Sur de la catedral de Ferrara. A un grupo de cuatro de estas columnas suceden dos partes de columnas interpuestas, después viene una nueva serie de cuatro arcos y se repite hasta formar unos cuarenta; no conozco nada que pueda igualar a la gracia y a la sencillez de sus curvas bizantinas, ni nada parecido a la fantasía de sus columnas. No hay dos que se parezcan; su arquitecto ha ido buscando ideas y desemejanzas indistintamente a todas las fuentes. La vegetación de enredadera a lo largo de las dos columnas es tan bella como extraña. Los pilares contorneados a su lado sugieren imágenes de una naturaleza menos agradable; los arranques tortuosos, basados sobre el habitual doble nudo bizantino, son en general graciosos, y no llego a explicarme el tipo excesivamente feo de uno de los pilares. Cuando yo terminaba mi investigación observé a algunos vendedores de objetos varios que se guare-

cían bajo una especie de tiendas sostenidas por perchas que les permitían bajar y subir su tela según la altura del sol. Se componía de dos partes, adaptándose la una a la otra por una *cremallera*, en la cual reconocía el prototipo de mi horrible pilar. No se crea que lo que he dicho antes en desventaja de la imitación de formas que no sean naturales ha sido presentando como ejemplo la obra de este arquitecto; sin embargo, es instructiva esta humildad que se abate hasta tomar en semejantes fuentes motivos de pensamientos, esta valentía para alejarse de todos los tipos de forma admitida, esta vida y este sentimiento que, con una amalgama de elementos tan extraños y tan barrocos, puede producir un armonioso ejemplo de arquitectura religiosa.

21. Me he detenido tal vez demasiado sobre esta forma de vitalidad casi conocida por las expiaciones de sus errores mismos. Aun nos es preciso brevemente notar su acción, siempre buena y siempre necesaria, sobre los menores detalles, donde ella no puede ser ni reemplazada por las precedentes ni reprimida por derechos.

Dije al comienzo de este estudio que el trabajo manual se podía distinguir siempre del trabajo a la máquina; hice también notar al mismo tiempo que los hombres podían transformarse en máquinas y rebajar su labor al mismo nivel que el trabajo mecánico. Mas en tanto que los hombres trabajen como hombres, entregándose de corazón a su trabajo y haciéndolo como mejor sea posible, poco importa que sean malos obreros, habrá en la ejecución algo que no tendrá precio. Se verá que el obrero ha manifestado más placer en unos sitios que en otros, que se ha detenido, que ha prestado más atención; que hay otros descuidados, otros hechos de prisa,

que aquí el cincel ha golpeado duro, allí ligeramente y más lejos de un modo tímido. Si el obrero ha puesto su espíritu y su corazón en el trabajo, todo se reflejará en buenos lugares, y cada trozo hará resaltar al inmediato, y el efecto del conjunto será el mismo que el de una poesía felizmente dicha y profundamente sentida, mientras que este mismo dibujo, ejecutado a la máquina o por una mano sin alma, no produciría otro efecto que el de la misma poesía repetida de memoria. Habrá gentes para quienes la diferencia será imperceptible; mas para los que aman la poesía será preferible no oírla de ningún modo a oírla mal dicha. Igual sucederá con los que aman la arquitectura, la vida y la expresión de la mano sobre todo. Mejor no querrán ver adornos, que verlos mal esculpidos, esculpidos sin alma. No me cansaré de repetirle no es una escultura deslavazada tan mala, además escultura fría que necesariamente ha de ser mala, además de ser fría; la apariencia de una pena igualmente repartida, la tranquilidad apacible por todas partes idéntica, de un trabajo apático recuerda la uniformidad del arado sobre el campo llano. La frialdad será en un trabajo acabado, más sensible que en otro; si es el pulimento lo que ha de producir la perfección, y éste no puede alcanzarse sino con ayuda del papel de lija, más vale abandonarle desde luego al torno mecánico, porque la *buen*a terminación no es más que la expresión completa de la impresión deseada. La terminación *perfecta* es la expresión de una impresión viva y deseada. No se comprende bien, a mi parecer, que la escultura no consiste en tallar una *forma* en la piedra y sí en tallar *el efecto*. Bien a menudo el mármol no daría la imagen de la forma verdadera misma. El escultor debe pintar con su cincel. La mayor parte de sus toques no tendrán por objeto poner

de manifiesto la forma, sino comunicar la fuerza; son toques de luz y de sombra; producen una arista o un hueco verdadero, pero para obtener una línea de luz o una mancha de sombra. De un modo grosero, esta ejecución es muy marcada en la vieja escultura francesa sobre madera; los iris de los ojos de sus monstruos quiméricos son siempre osadamente tallados en agujeros que, colocados de diversos modos y siempre sombríos, dan a sus fisonomías fantásticas, de miradas oblicuas, toda clase de expresiones extrañas y sobrecogedoras. Quizá encontraremos en las obras de Mino da Fiesole los más bellas modelos de esta pintura esculpida. Los efectos más fuertes son obtenidos por un toque angular y en apariencia grosera del cincel. Los labios de uno de los niños que están sobre las tumbas de la iglesia de Badia, no paraciendo sino medio acabados, vistos de cerca, tienen, sin embargo, una expresión más vívida e inefable que cuantas jamás vi en mármoles, sobre todo dada la delicadeza y la dulzura de sus trazos infantiles. En un género más severo, las de las estatuas de la sacristía de San Lorenzo les igualan, y no es sino por su carácter inacabado. Yo no conozco obra de formas absolutamente verdaderas y completas donde semejante resultado haya sido producido. Ni aún en las mismas esculturas griegas se le encuentra.

22. Es evidente que en arquitectura esta varonil ejecución, susceptible como ella es de conservar todo su efecto, pues los años deterioran una terminación más perfecta, es siempre de lo más ventajoso. Como es imposible, por deseable que esto sea, que se rematen perfectamente un número considerable de adornos de un edificio, se comprenderá todo el mérito de la inteligencia que de esta imperfección misma hace

un nuevo medio de expresión y todo el valor de la diferencia que existe cuando los toques son rudos y raros, entre los de un espíritu negligente y los de un espíritu cuidadoso. No es fácil descubrir el carácter de un simple bosquejo, pero sin embargo, lo intentaremos de uno de los bajorrelieves Norte de la catedral de Rouen. Hay tres pedestales cuadrados sobre los tres nichos principales de cada uno de los lados y uno en el centro; cada uno de ellos está sobre dos de sus lados decorado de cinco lienzos formados por un cuadrifolio. Tenemos, pues, setenta cuadrifolios en el decorado inferior de la puerta sola, sin contar la hilada exterior, y dos pedestales de fuera. Cada cuadrifolio está adornado de un bajorrelieve, estando el conjunto a poco más de la altura de un hombre. Un arquitecto moderno habría creído entenderlo haciendo iguales los cinco cuadrifolios de cada uno de los lados de los pedestales. Pero no así otro de la Edad Media. La forma general parece ser la de un cuadrifolio compuesto de semicírculos colocados sobre los lados de un cuadrado, mas se descubrirá, después de fijarse, que ninguno de los arcos es un semicírculo y que ninguna de las figuras básicas es un cuadrado. Estos últimos son figuras romboidales, de las que los ángulos agudos u obtusos están encima, según su dimensión sea más grande o más pequeña. Los arcos de los lados se deslizan tan bien como mal los ángulos del paralelogramo que los encierra, dejando en cada uno de los cuatro ángulos un intervalo de forma diferente, ocupado cada uno por un animal. El tamaño de cada lienzo es, pues, variable; los dos inferiores son altos, los dos siguientes cortos y el más elevado es más alto que los de abajo. En la serie de abajo, relieves que rodean la puerta, si nosotros designamos al uno y al otro, de los dos inferiores (que son iguales) por *a* al uno, o al otro de los

siguientes por *b*, al quinto y sexto por *e* y por *d*, tendremos que *d* (el más grande): *v* :: *c*: *a* :: *a*: *b*. Es maravilloso cómo dependen de la gracia del conjunto estas variaciones.

23. Cada uno de los ángulos está ocupado por un animal. Hay, pues,  $70 \times 4 = 280$  animales, todos diferentes, nada más que como para llenar los huecos de los intervalos de los bajorrelieves. No hablaré de su dibujo general ni de la línea de sus alas y de sus escamas que están por encima, salvo en lo que se refiere al dragón central, de la vulgaridad corriente de un buen trabajo ornamental; mas hay en sus trazos una muestra de reflexión o de fantasía que no es común por lo menos en nuestros días. El animal colocado en el alto izquierdo roe algo cuya forma es apenas visible en la piedra deteriorada; pero está en actitud de roer y no se puede menor de encontrar en sus ojos esta expresión que no aparece nunca, según creo, más que en los ojos de los perros que roen algún objeto jugueteando y se disponen a llevárselo en una loca carrera. Se siente la significación de esta mirada, tanto como la puede fijar un simple golpe de cincel comparándola a los ojos de la figura acostada a la derecha, de aspecto sombrío y huraño. El dibujo de la cabeza y el movimiento del gorro sobre la frente son bellos.

Examinando el conjunto de cualquiera de ellos, podrá parecer miserable y grosero, sobre todo si se comparan sus dimensiones a delicadas tallas; mas cuando se considera que no son sino el simple relleno de un intersticio exterior de una portada de catedral en la que hay más de trescientos (porque en mi cálculo no he comprendido los pedestales exteriores), esto atestigüa lo que era el arte de una época de la vitalidad más noble.

24. Creo que la verdadera cuestión que hay que plantear, tocante a la ornamentación, es ésta:

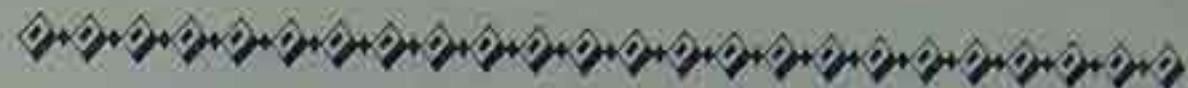
¿Ha sido hecha con gusto? ¿Estaba satisfecho el artista trabajando en ella? Podía ser el trabajo lo más penoso posible y producirle, sin embargo, tanto placer como penoso fuese; así es preciso que él fuera dichoso, si no, no será un trabajo lleno de vida. Qué cantidad de trabajo excluirá esta condición, no me arriesgaré a determinarla, mas la condición es formal. Se ha edificado recientemente cerca de Rouen una iglesia gótica; es, a decir verdad, bastante burda en su composición general, mas excesivamente rica en detalles. La mayor parte de éstos están dibujados con gusto y evidentemente es obra de un hombre que ha estudiado los trabajos antiguos. Mas es tan muerto como las hojas de Diciembre; no hay en toda la fachada un solo toque tierno, un solo toque ardiente. Los hombres que la han hecho le tenían aversión y se alegraron de haberla concluido. En tanto que así se trabaje no se hará sino sobrecargar las paredes de arcilla. Las guirnaldas de hiedra del Père-la-Chaise son un adorno más alegre. No obtendréis sentimiento pagándolo —el dinero no puede comprar la vida—. No estoy bien seguro de que podáis obtenerla acechándola y buscándola. Es cierto que de tiempo en tiempo se puede encontrar un artifice que tenga la vida en sí mismo, mas éste no se ocupará en trabajos inferiores —trabajará por ser académico—. La fuerza ha huído de la masa de los artífices útiles e ignoro en qué medida pudiera recobrase. Lo que sé es que todo gasto consagrado a un adorno esculpido en la condición actual de esta fuerza, se inscribe directamente en el capítulo del sacrificio; pero sólo como sacrificio o peor aún. Según yo, el único modo de decorado rico que nos queda consiste en los mosaicos geométricos en color, y éste por lo

menos podría resultar de la adopción enérgica de esta clase de dibujo.

Mas hay una cosa que nosotros no podemos hacer, y es la de confiar el adorno a la máquina y las obras en fundición. Todos los metales estampados, las piedras falsas, las imitaciones de madera o de bronce —de la invención de las cuales estamos oyendo alabanzas todos los días—, todas las construcciones pequeñas, baratas y fáciles de hacer, todo eso, de lo cual el mérito consiste en su dificultad misma, todos estos son obstáculos sobre nuestro camino, ya muy dificultoso. Todo esto no nos hace ni más felices ni más sabios, no aumentarán el orgullo del entendimiento ni el privilegio de la alegría. Nos harán, en cambio, más superficiales en el juicio, más frios de corazón, más débiles de espíritu. Y con razón. No estamos en este mundo para hacer cosas en las cuales no podemos poner el corazón. Tenemos que hacer un cierto trabajo por nuestro pan, que debemos hacer con energía, y un otro trabajo por nuestro placer, que debemos hacer de corazón. Ni el uno ni el otro se debe hacer a medias o por necesidad, sino con voluntad. Lo que no valga el esfuerzo, no lo hagamos desde luego. Quizá lo que tenemos que hacer no tiene otro objeto que un ejercicio del corazón y de la voluntad y es inútil en sí; mas, en todo caso, no se puede pasar de su débil utilidad, si no le damos al mismo tiempo nuestro brazo y nuestra energía. No conviene a nuestra inmortalidad tomar ayudas incompatibles con su autoridad ni permitir que instrumentos de los que podía prescindir se deslicen entre ella y las cosas que rige. Quienes construyen creaciones de su inteligencia con un instrumento distinto de su propia mano obsequiarían gustosos, si pudieran, a los ángeles del cielo con organillos para facilitar así la melodiosa

tarea. Hay suficientes ensueños, suficiente bajeza y suficiente sensualidad en la naturaleza humana para que transformemos en mecánicos sus escasos momentos de esplendor. Si nuestra vida no es a lo mejor nada más que un vapor que aparece un instante para desaparecer luego, que aparezca, por lo menos, como una nube en las alturas del cielo y no como esas tinieblas densas que ensombrecen el humo de la hornaza y las revoluciones de la rueda.

LA LAMPARA DEL RECUERDO



1. Hay horas de mi vida que recuerdo con una gratitud especial porque fueron saturadas por una completa sensación de alegría o una mayor claridad de enseñanza. Entre éstas hay una —de la que han pasado algunos años—, que es el momento de ponerse el sol en medio de las accidentadas masas del bosque de pinos que bordea la ribera del Ain, sobre el pueblo de Champagnole, en el Jura. Este rincón tiene toda la solemnidad de los Alpes sin su aspereza. Recíbese allí la sensación de una gran fuerza pronta a manifestarse en la tierra, y de una concordia profunda y majestuosa en la elevación de la larga línea baja de las montañas pobladas de pinos. Son los primeros acentos de esas poderosas sinfonías de los montes, que deben luego erguirse más ardientes y romperse locamente a lo largo de las crestas de los Alpes. Mas su fuerza está aún contenida; las cimas de las montañas, ricas en pastos, se suceden las unas a las otras, como la larga ondulación gemidora que, levantada a lo lejos sobre el mar

por la tempestad, viene a henchir las olas aun apacibles. Una profunda ternura reina en la monótona extensión. Las fuerzas destructoras y la expresión severa de las cadenas centrales están igualmente apartadas.

Los tupidos pastos del Jura no están ahuecados por esas sendas polvorientas de antiguos glaciares; las bellas series de bosques no están obstruidas por montones de ruinas destruidas, ni torrentes lívidos, cenagosos y enfurecidos se abren brutal y caprichoso camino por entre las rocas. Lentamente, por una sucesión de remolinos, sus arroyos verdes y lípidos siguen el bien marcado curso de su lecho; y bajo la calma umbría de sus pinos tranquilos surgen multitud de flores alegres tal, que yo no he conocido nada semejante entre las bendiciones de la tierra. Era, además, primavera. Crecían las dichas flores en ramos, amorosamente entrelazadas. Tenían suficiente espacio todas; pero a fin de estrecharse más íntimamente, aplastaban sus hojas de la manera más extraña. Allí estaban la anémona de los bosques, de la que poco a poco cada estrella se cerraba y transformaba en nebulosa; la ovávida, deslizándose como las virginales procesiones del Mes de María, y rellenando las profundas grietas verticales de la piedra calcárea como de una nieve espesa de entre la cual salía la hiedra, una hiedra tan ligera y graciosa como una viña; y las azules violetas brotaban por todas partes y las campanillas de primavera; en los espacios más descubiertos se veía la algarroba, el mecereón, los capullitos de zafiro de la poligala alpina, y la fresa salvaje, justa de una flor o dos, matizando el oro del blando tapiz de musgo ambarino espeso y caliente. Yo gané el borde del barranco.

El murmullo solemne de sus aguas ascendía mezclándose a los cantos del mirlo en los pinos. Por el otro lado de la

cañada que cerraba la pared gris de piedras calcáreas, un gavián lentamente atravesaba la cima del derrumbadero rozando casi las piedras con sus alas, sobre las cuales se desvanecía el verde de los pinos, mientras que por debajo de él se alineaba el precipicio de seiscientos pies, donde el hervidero del río parecía seguir su vuelo, como resbalando y reflejando deslumbrante las rizadas sábanas de sus aguas verdes. Sería imposible imaginar una escena en tal lugar, libre de la influencia de aquella belleza y grave soledad. Recuerdo también el brusco vacío que se abrió ante mí y la repentina frialdad que me invadió cuando me esforcé, a fin de precisar aun mejor las fuentes de la impresión que sentía, en representarme por un momento todo aquello como una escena en alguna selva primitiva del Nuevo Mundo. Las flores en seguida perdieron su brillo, el arroyo su música; las montañas aparecieron desoladas de un modo insoportable; la rudeza de las ramas de la selva mostraba cuánta parte de su fuerza primitiva había sido abandonada para una vida que no le era propia; cuánta de la gloria de la imperecedera y siempre renaciente creación se reflejaba en objetos más preciosos por sus recuerdos que ella misma por una renovación. Las flores sin cesar renovadas, los ríos de aguas siempre corrientes debían su color a la potente paleta de la paciencia, del valor y de la virtud del hombre; las cimas de las sombrías montañas, recortadas sobre el cielo de la tarde, debían el culto profundo de que eran objeto a las sombras que proyectaban sobre la muralla fresca del fuerte de Joux y la atalaya cuadrada de Granson.

2. La arquitectura es como el hogar y la protección de esta influencia sagrada, y a título de ello debemos consagrarle

nuestras más graves meditaciones. Podemos vivir sin ella, pero no podemos sin ella recordar. ¡Cuán fría es la historia y cuán falta de alma toda imagen comparada a la que escribe una nación llena de vida sobre la pureza del mármol! La ambición de los antiguos constructores de Babel era cierta, pero muy humana. No hay más que dos grandes conquistadores del olvido de los hombres: la poesía y la arquitectura. Esta última implica en cierto modo la primavera y es en realidad más potente. Es preciso poseer, no sólo lo que los hombres han pensado y sentido, sino lo que sus manos han manejado, lo que su fuerza ha ejecutado, lo que sus ojos han contemplado todos los días de su vida. La época de Homero está envuelta en tinieblas, su personalidad puesta en duda. ¡No sucede esto con Pericles! Tal vez esté próximo el día en que confesemos haber conocido mejor la Grecia por los fragmentos destruidos de su escultura que por sus dulces poetas o por sus historiadores soldados. Si algún provecho existe en conocer lo pasado, o en la idea de no ser olvidado en la continuación de los siglos existe alguna alegría que pueda añadirse al vigor de nuestro esfuerzo o a nuestra paciencia en el sufrimiento, los deberes se imponen hacia la arquitectura nacional, a los que es imposible no conceder gran importancia. El primero hacer histórica la arquitectura de una época, y el segundo conservarla como la más preciosa de sus herencias: la de los siglos pasados.

3. Cuando sigue la primera de estas rutas el recuerdo, es cuando puede llamarsele verdaderamente la sexta lámpara de la arquitectura.

Las construcciones civiles y domésticas tienden, en efecto, a la verdadera perfección haciéndose conmemorativas; ellas

llegarán a serlo a medida que se las edifique de modo más notable en primer lugar, y luego a medida que su decorado esté animado de más significación metafórica o histórica.

En lo que concierne a las construcciones domésticas habrá siempre en la fuerza, como en el corazón de los hombres, una cierta limitación a esta manera de ver; sin embargo, yo no puedo menos de creer que será un mal presagio para un pueblo el que él destine sus casas a no durar sino una sola generación. Hay positivamente en la casa del hombre de bien una gran santidad que no se podrá renovar en toda habitación que se levante sobre sus ruinas. Creo que, en general, los hombres de bien lo sentirán. Habiendo vivido dichosos y venerables, se entristecerán al fin de sus días ante la idea de que su morada terrestre, que fué testigo de su honor, de sus alegrías y de sus sufrimientos, y que con las unas y con los otros casi pareció simpatizar, que la morada llena de recuerdos y llena de objetos amados y marcada con el sello propio debe ser demolida en cuanto haya descendido a la tumba, se entristecería ante la idea de que ningún respeto se les guardará, que ninguna afección se reservará para ellos, que sus hijos no sacarán ningún provecho, ante la idea de que hay un monumento en la iglesia y que no había para ellos un monumento de afección ni en los corazones ni en sus moradas; que todo lo que amaron será despreciado, y que los rincones que les abrigaron y consolaron serían convertidos en polvo. Creo que un hombre de bien se sobresaltará por este temor, y creo también que un buen hijo, que un descendiente de corazón, deberá temer comportarse así con la casa de su padre. Si los hombres vivieran verdaderamente como hombres, sus casas serían templos, templos que apenas osaríamos tocar y en los que nos sería sagrado el

poder vivir. Es preciso una extraña disolución de la afección natural, una extraña ingratitud hacia todo lo que la morada paterna ha dado y lo que los padres han enseñado, una extraña convicción de haber sido traidores al honor de nuestros padres o bien una conciencia tal de que nuestra vida fué indigna de hacer nuestra morada sagrada para nuestros hijos, para que un hombre quiera construirla para sí mismo y en vista de la corta duración de su existencia. Estas lastimosas concreciones de cal y de arcilla, construídas tan precipitadamente en la llanura, trabajan alrededor de nuestra capital —débiles cascajos, vacilantes y sin cimientos, hechos de astillas de madera y de falsas piedras—, sombrías hileras en las que preside la mezquindad, sin diferencia y sin relación entre ellas mismas, hasta el punto de parecer iguales; las miro no sólo con el disgusto de una vida ultrajada, no solamente con el dolor de ver el paisaje profanado, sino también con el presentimiento penoso de verlas negligentemente enclavadas en su suelo natal como no lo han sido las raíces de nuestra grandeza nacional; el presentimiento de que se propaga un gran espíritu de descontento popular, y el temor de que ellas no marcan la hora en la cual todo hombre aspiraba a una esfera más elevada que su propia esfera natural y no tendrá desdén por su vida pasada, en que los hombres construirán con la esperanza de destruir lo que hubieron construído y vivirán con la esperanza de olvidar los años que hubieran transcurrido, la hora en que el bienestar, la paz, la religión del hogar no serán cosas que sentiremos y en que su colocación en la tierra y la multitud de habitantes de una población luchadora y atareada no se distinguirá de las tiendas del árabe o del bohemio sino en que estarán menos saludablemente abiertas al aire del cielo y en que, menos felices, habrá

mayor dificultad en escoger, en la que se habrá sacrificado la libertad sin lograr, en cambio, el reposo, y en la que se habrá sacrificado la estabilidad sin ofrecer el atractivo de la variedad.

4. Esto no es un mal superficial desprovisto de consecuencias; es amenazante, contagioso, lleno de faltas y de desgracias. Cuando los hombres no amen su hogar, cuando pierdan el respeto de su suelo será prueba de que lo han deshonrado y que no han reconocido nunca la verdad universal de un culto cristiano, que debía aniquilar la idolatría de los paganos, no su piedad. Nuestro Dios es un Dios doméstico tanto como un Dios celeste.

Hay un altar en cada una de las casas del hombre. Que no lo olviden los hombres cuando derriben a la ligera sus casas y arrojen lejos sus pedazos. Por la manera con que estén edificadas las construcciones domésticas de una nación por su garantía de estabilidad y su grado de perfección, no se trata de producir una simple alegría a la vista o de responder a un orgullo intelectual, ni de satisfacer una imaginación cultivada y crítica. Es para nosotros uno de esos deberes morales, respecto de los cuales la negligencia no tiene derecho a impunidad, por lo que nosotros debemos construir nuestras casas con cuidado, con paciencia, con ternura, con una aplicación perfecta, y por el que debemos asegurar su duración por un período que en el curso ordinario de las revoluciones nacionales se supondrá que debe extenderse hasta la completa transformación de las tendencias de los intereses locales. Mas esto no sería mejor si, cada vez que fuera posible, los hombres construyesen su morada, según su condición, al comienzo de su carrera terrestre, y no según la

que hubieran adquirido cuando llegasen a su término; si ellos las construyesen para durar tanto tiempo como pudiera suponerse de duración a la obra humana más sólida, recordando a sus hijos lo que ellos habían sido, y de donde, si se les dejaba, ellos habían sido levantados. Cuando nosotros construyamos nuestras casas de este modo, tendremos verdadera arquitectura doméstica, fuente de todas las demás; y ella no desdeñará el conceder el mismo respeto y la misma atención a las pequeñas que a las grandes construcciones, e investirá a la pobreza de la condición terrestre de esa dignidad que es propia de la vida feliz.

5. Este espíritu de valiente, noble y tranquilo dominio de sí mismo, esta inmutable conciencia de una vida satisfecha, es verdaderamente, a mi parecer, una de las principales fuentes de gran fuerza intelectual en todos los períodos; ella ha sido incontestablemente la fuente primitiva de la gran arquitectura antigua en Italia y en Francia. En nuestros mismos días, el interés de las más bellas de sus ciudades depende, no ya de la riqueza aislada de sus palacios, sino de la exquisita y celosa decoración de las habitaciones, aun en las más pequeñas, de sus orgullosas épocas. En Venecia, el trozo de arquitectura más trabajado es una casita situada en el nacimiento del Gran Canal: consiste en una habitación baja sobre la que hay dos pisos, con tres ventanas en el primero y dos en el segundo. Muchas casas de lo más exquisito dan sobre estrechos canales y son de dimensiones estrechísimas. Uno de los trozos los más interesantes de la arquitectura del siglo xv en el Norte de Italia, es una casita de una calle apartada, detrás de la plaza del mercado de Vicenza; lleva la fecha de 1481 y una divisa:

y no es sino otra planta baja con dos pisos encima; cada uno tiene tres ventanas separadas por una rica decoración de flores, con balcones sostenidos, el del centro por un águila con las alas desplegadas y los balcones laterales por grifos alados suspendidos sobre cuernos de la abundancia. La idea de que una casa debe ser grande para estar bien construida, es completamente moderna; corre pareja con la de que una pintura no será histórica si las dimensiones de la tela no permiten que los personajes sean más grandes que el natural.

6. Yo quisiera ver nuestras habitaciones ordinarias construidas sólidamente y tan bellas, tan ricas y llenas de encanto como fuera posible por dentro y por fuera. Ya diré más adelante en qué medida pueden asemejarse por su estilo y su manera al carácter y a las ocupaciones de sus huéspedes y ser susceptibles de expresarles y aun de contarles en parte la historia. El derecho sobre la casa es, a mi sentir, pertenencia de su primer constructor; sus hijos deben respetarlo. Conviendría que en ciertos lugares se colocasen piedras lisas donde se pudiera grabar un resumen de su vida y de su experiencia; la casa llegaría a ser de este modo una especie de memorial, y desarrollaría bajo la forma de una enseñanza más sistemática este buen hábito antes extendido, vivo aún entre ciertos habitantes de Suiza y Alemania, de agradecer a Dios el haberles autorizado a construir y poseer un agradable lugar de reposo, en inscripciones de las que una muy oportunamente nos servirá aquí de conclusión. La he tomado en la fachada de una casita recientemente construida en medio de

verdosas campiñas que van descendiendo del pueblecito de Grindewald al primer glaciar:

Mit herzlichem Vertrauen  
hat Johannes Mooter und Maria Rubi  
dieses Haus bauen lassen.  
Der liebe Gott woll uns bewahren  
vor allem Unglück und Gefahren  
und es in Segen lassen stehn  
auf der Reise durch diese Jammerzeit  
nach dem himmlischen Paradiese,  
wo alle Frommen wohnen;  
da wird Gott sie belohnen  
mit der Friedenskrone  
zu alle Ewigkeit<sup>1</sup>.

7. En los edificios públicos la intención histórica debía ser más definida. Una de las ventajas de la arquitectura gótica —me sirvo aquí de la palabra gótica en su acepción general, como opuesta a la clásica— es la de admitir una riqueza de anales sin límites. La minucia y la multiplicidad de sus decorados esculturales permiten expresar, simbólica o literalmente, lo que es digno de ser conocido de los sentimientos o de los grandes hechos nacionales. Se necesitará, sin duda, un mayor número de decorados que los susceptibles de un carácter tan elevado; aun en los períodos más reflexivos, una buena parte queda abandonada a los caprichos de la imaginación o consiste en simples repeticiones de armas y símbolos nacionales. Se ha venido a parar equivocadamente en la sim-

<sup>1</sup> *Confianza y de corazón, Johannes Mooter y Maria Rubi han hecho construir esta casa. Que Dios bendito nos proteja contra todo infortunio o peligro, y nos permita llevarnos prósperos, en el viaje a través de los infortunios de los tiempos, hasta el paraiso celeste donde habitan todos los santos; allá les recompensará Dios con su corona de paz por toda la eternidad.*

ple ornamentación de las superficies, a renunciar a la fuerza y al privilegio de la variedad que admite el espíritu de la arquitectura gótica; con más razón en sus elementos importantes, capiteles de las columnas o relieves, líneas de cordones, y bien entendido, toda clase de bajorrelieves. Más vale un trabajo grosero que narre una historia o recuerde un hecho, que una obra, por rica que sea, sin significación. Nuestros grandes monumentos cívicos no deberían tener un solo adorno sin alguna intención intelectual. La representación de la historia tiene en nuestra época moderna una dificultad, que aunque es insignificante al parecer, es poco menos que irresoluble: la de ser intratable el traje. Gracias, sin embargo, a una imaginación y a una ejecución suficientemente atrevidas, gracias a un generoso empleo del símbolo, estos obstáculos se podrían superar, no hasta el punto quizá de producir una escultura satisfactoria en sí, pero sí de poder convertirse, en último caso, en un elemento expresivo y soberbio de composición arquitectural. Tomemos, por ejemplo, los capiteles del palacio ducal de Venecia. Se ha confiado la historia propiamente dicha a las pinturas de su decorado interior, mas cada uno de los capiteles de sus arcadas no deja de representar una idea. La gran piedra angular de unión de la entrada está consagrada a la simbolización de la justicia abstracta; por encima hay una escultura representando el *Juicio de Salomón*, notable por el modo en el cual la ejecución ha sido superiormente subordinada a su destino decorativo. Las figuras, si ellas hubieran concurrido únicamente a la composición del tema, hubieran torpemente interrumpido la línea del ángulo y hubieran disminuído la fuerza aparente; así, en medio de ellas y sin relación alguna en las mismas, y precisamente entre el verdugo y la madre suplicante, se

levanta el tronco nudoso de un árbol espeso que sostiene y continúa la columna del ángulo, y del que la masa de hojas sombrea y enriquece en conjunto. El capitel por debajo encierra entre su follaje una figura de la Justicia sobre un trono, Trajano haciendo justicia a la viuda, Aristóteles *che die legge* y uno o dos asuntos más que el decorado de la piedra hace ininteligibles. Los capiteles que vienen a continuación representan, sucesivamente, las Virtudes como garantía de la paz y de las fuerzas nacionales, y los Vicios como causa de su pérdida, y por último, la Fe con la inscripción *Fides optimo in Deo est*. Del otro lado del capitel hay una figura que adora al Sol. Después vienen uno o dos capiteles extrañamente decorados de pájaros, y después una serie representando primero diferentes frutos, luego trajes nacionales, y por último, animales de los diversos países sometidos a Venecia.

8. Ahora, sin hablar de edificios más importantes, imaginemos nuestro ministerio de Indias decorado de este modo de esculturas históricas o simbólicas; fuertemente construido en primer término, después esculpido de bajorrelieves representando nuestros combates en las Indias y con una ornamentación de flores oriental o incrustada de piedras de Oriente, sus elementos de decorado más importantes estarían compuestos de grupos y de paisajes indos, y expresarían claramente los fantasmas del culto indo subyugados por la Cruz. ¿No valdría un edificio así mil tomos de historia? Sí. Mas toda vez que no tenemos imaginación suficiente para un semejante esfuerzo y ésta es una de las mayores excusas que podemos presentar de nuestra impotencia en esta materia, no tenemos placer en ocuparnos de nosotros mismos, ni en

mármol, ni aún de las naciones del mismo continente, y menos tenemos excusa alguna por no prestar atención a estos puntos que aseguran la duración de un edificio.

Como ésta es una cuestión de las más importantes por su relación con la elección de diversos modos de decorado, es necesario estudiarla con bastante amplitud.

9. Es raro pueda suponerse que las consideraciones y las intenciones benévolas de una aglomeración de hombres se extiendan más allá de su propia generación. Quizá consideren la posteridad como un público, y trabajen por atraerse su atención y merecer sus alabanzas; pueden contar con ello para reconocer los méritos reconocidos y someter a un tribunal las iniquidades contemporáneas. Mas todo esto no es más que puro egoísmo, y no implica la menor consideración por los intereses de aquellos que quisiéramos ver engrosar el círculo de nuestros admiradores, y sobre la autoridad de los cuales apoyaríamos voluntariamente nuestros derechos actualmente contestables. La idea de un desinterés por la posteridad misma, la idea de practicar en el momento presente la economía en favor de los que han de nacer, de plantar bosques a cuya sombra podrán vivir nuestros descendientes o edificar ciudades que habitarán naciones futuras, no ha sido contada jamás, que yo sepa, entre los móviles reconocidos de nuestros deberes. No hubiéramos juzgado conveniente nuestra misión sobre la tierra si nuestra utilidad querida y reflexionada se refiriese únicamente a nuestros compañeros inmediatos y no a los sucesores de nuestra peregrinación. Dios nos ha prestado esta tierra durante nuestra vida; no es más que un bien sujeto a restitución. Pertenece a los que vendrán después de nosotros, cuyos nombres están ya inscritos en el libro de la

creación como los nuestros mismos; no tenemos el derecho, por actos o por negligencias, de conducirles a penalidades inútiles, o a privarles de beneficios que estaría en nuestra mano legarles. La belleza del fruto está en proporción del tiempo que transcurre entre la semilla y la recolección; es una de las condiciones prescritas del trabajo del hombre. Desde cuanto más lejos tomemos nuestro fin y menos deseemos ser testigos personales de nuestro trabajo, más rico y trascendental será el resultado. Los hombres no pueden hacer tanto bien a sus contemporáneos como a sus sucesores, y desde todas partes de donde pueda hacerse oír la voz humana, de ninguna alcanzará tan lejos como desde la tumba.

10. Estas preocupaciones por la posteridad no entrañan, por otra parte, ninguna pérdida para el presente. Todas las acciones humanas se revisten de un cúmulo de honor, de gracia y de verdadera magnificencia por su respeto hacia el porvenir. Es la visión lejana, la paciencia tranquila y confiada, la que más que otro atributo separa al hombre del hombre y lo aproxima a su Creador. Con tal piedra de toque, no hay acción ni arte que pueda ser evaluado en su majestad. Cuando construyamos diremos, pues, que construimos para siempre. Que no sea tan sólo por la alegría de la hora presente y por la única utilidad de ésta. Que sea un trabajo por el cual nos estén agradecidos nuestros descendientes; pensemos, colocando piedra sobre piedra, que llegará un tiempo en el cual estas piedras serán conceptuadas sagradas porque nuestras manos las tocaron y que los hombres dirán considerando la labor y la materia trabajada: "¡Mirad. He aquí lo que nuestros padres hicieron para nosotros!". La mayor gloria de un edificio no depende, en efecto, ni de su piedra, ni de su oro. Su

gloria toda está en su edad, en esa sensación profunda de expresión de vigilancia grave, de simpatía misteriosa, de aprobación o de crítica que para nosotros se desprende de sus muros, largamente bañados por las olas rápidas de la humanidad. En su testimonio de durabilidad ante los hombres, en su contraste tranquilo con el carácter transitorio de las cosas, en la fuerza, que en medio de la marcha de las estaciones y del tiempo y de la decadencia y nacimiento de las dinastías y de las modificaciones de la faz de la tierra o de las orillas del mar, conserva imperecedera la belleza de sus formas esculpidas, y une unos siglos olvidados con otros: en todo esto es en lo que ella adquiere simpatías. En la pátina dorada de los años es donde hemos de buscar la verdadera luz, el color y el mérito de la arquitectura. Sólo cuando un edificio ha revestido este carácter, cuando se ha visto confiar a la fama de los hombres y santificar por sus hazañas, cuando sus muros han sido testigos de nuestros sufrimientos y sus pilares han surgido de la sombra de la muerte, u existencia, más duradera que los objetos naturales del mundo que les rodea, se ve por completo dotada de lenguaje y de vida.

11. Para un período de esta duración es para el que debemos construir. Ciertamente es que no vamos a privarnos de la alegría de la perfección presente, o a privar a ciertas partes de su carácter subordinado a la delicadeza de su ejecución, que siempre debe llegar a la mejor perfección posible, porque sepamos que quizá en el transcurso de los años tales detalles deben perecer; mas es preciso tener cuidado, en un trabajo de este género, de no sacrificar ninguna de sus cualidades deseables, y que su construcción no deba nada de su fuerza

a lo que en el sea de naturaleza perecedera. Esta debía ser, en todas las circunstancias, la ley de la buena composición; la disposición de las masas más considerables debía ser, en efecto, una cuestión más importante que la ejecución de las pequeñas. Mas en arquitectura, una buena parte de esta ejecución no es hábil sino en la medida en que tiene presentes los efectos probables del tiempo; hay en estos efectos una belleza que nadie podría reemplazar y que nuestra destreza debía consultar y ambicionar. Aunque hasta aquí no hayamos hablado de la impresión de la edad, hay una belleza en la pátina de los siglos tan real y tan grande, que llega a ser frecuentemente objeto de la persecución especial por parte de ciertas escuelas de arte caracterizadas ordinaria y asaz vagamente con el nombre de "pintorescas". Conviene al fin que persigamos fijar la verdadera significación de esta expresión, tal como en nuestros días es generalmente empleada. Hay, en efecto, que deducir de este uso un principio, que habiendo servido de base a una gran parte de verdad y de tristeza en nuestras apreciaciones, no ha sido aún suficientemente estudiado, para hacerlo aprovechable. Quizá ninguna palabra de la lengua (exceptos las expresiones teológicas) haya sido objeto de discusiones tan frecuentes y tan prolongadas; ninguna, sin embargo, ha quedado más vaga. Es, pues, de interés investigar la esencia de esta idea, que todos sienten (en apariencia) con relación a objetos semejantes, mas de la que todas las definiciones no han sido otra cosa que una enumeración de efectos y de objetos con los cuales estaba relacionado el término o ensayos de abstracciones más ineficaces aún que las que en otro orden de ideas han cubierto de oprobio a ciertas investigaciones metafísicas. Así, recientemente, un crítico de este arte sostenía gravemente la teoría

de que la esencia de lo pintoresco consistía en la expresión de las "ruinas". Sería curioso ver una tentativa de ilustración de esta definición terminar en una pintura de flores marchitas o de frutos ajados, y no menos curioso seguir las etapas de un razonamiento que, después de esta teoría, quisiera explicar lo pintoresco de un borriquito en comparación con lo de un asno ya crecido. Mas el fracaso mayor en estas definiciones tiene excusa, puesto que es, en suma, una de las cuestiones más oscuras entre las que se pueden lícitamente someter a la razón humana. La idea en sí es tan múltiple para el espíritu de los diferentes hombres según el objeto de sus diferentes estudios, que no puede verse a ninguna definición abrazar sino un cierto número de sus formas innumerables.

12. Sin embargo, la característica particular que distingue lo pintoresco de otros caracteres propios a los asuntos pertenecientes a las esferas más elevadas del arte (y ésta es la única definición que nos importa actualmente), puede exponerse con brevedad y de una manera definitiva. Lo pintoresco, en estos casos, es lo sublime parásito. Lo sublime, como lo bello es, en el sentido puramente etimológico, pintoresco; es decir, que es susceptible de poder convertirse en asunto para un cuadro. Lo sublime es, aun en el sentido particular que yo quiero darle, pintoresco por oposición a lo bello. Hay más de pintoresco en los asuntos de Miguel Angel que en los del Perugino, toda vez que el elemento sublime está en él por encima de lo bello. Mas esta característica, de la que en general el uso exagerado se considera como envilecedor para el arte, es lo sublime parásito, esto es, lo sublime esclavo de los accidentes o de los caracteres menos esenciales de los

objetos a los cuales pertenece. Lo pintoresco se envuelve aisladamente en proporción exacta de un alejamiento de este conjunto de pensamiento que es la característica propia de lo sublime. Lo pintoresco revela, pues, dos ideas esenciales: la primera, la de lo sublime (la belleza pura de ningún modo pintoresca y no llegando a serlo sino en proporción de lo sublime que a ella se mezcla); la segunda, esta situación inferior o parásita de lo sublime. Todo carácter de líneas o de sombra o de expresión que engendre lo sublime, engendrará lo pintoresco. Yo me esforzaré más tarde en mostrar extensamente cuáles son estos caracteres; mas entre los que se admiten generalmente, puedo citar las líneas angulares y quebradas, las oposiciones vigorosas de luz y de sombra y el contraste violento y enérgico de los colores. El efecto es aun más considerable cuando, por semejanza o por asociación, dichos colores evocan objetos llenos de un sublime verdadero y esencial como rocas o montañas, o nubes tormentosas y olas. Si estos caracteres u otros de un sublime más elevado y más abstracto se encuentran en el corazón mismo y en la substancia de lo que nosotros contemplamos —como el sublime de Miguel Ángel depende de la expresión del carácter normal de sus figuras más que de la nobleza de las líneas en la composición—, el arte que representa estos caracteres se encuentra en cualidades accidentales o exteriores, resultará lo pintoresco.

13. Así, en la factura de los rasgos del rostro humano de Francia o de Angélico, las sombras no tienen por objeto sino hacer sentir mejor el contorno de los rasgos. La atención del espectador se fija directamente sobre dichos rasgos (es decir, sobre los caracteres esenciales del objeto representado).

Únicamente de ellos depende la fuerza y lo sublime; las sombras no existen sino en vista de los rasgos. Al contrario, en Rembrandt, Salvator Rosa o Caravaggio, los trazos no existen sino en vista de las sombras. La atención es atraída sobre los caracteres de luz o de sombra accidentalmente proyectados sobre estos rasgos o alrededor de ellos, y sobre ellos es asimismo atraída toda la potencia del artista. En Rembrandt encontramos frecuentemente un sublime esencial en la invención y en la expresión, y lo encontramos al mismo tiempo en un muy alto grado en la luz y en la sombra misma. Mas, en general, es un sublime parásito, o injertado con relación al asunto del cuadro, es en esta medida misma pintoresco.

14. En la ejecución de las esculturas del Partenón, la sombra está frecuentemente empleada como un fondo sobre el cual resaltan las formas. Esto es muy visible en las metopas, y lo ha debido ser otro tanto en los frontones. La sombra no tenía otro objeto que el de mostrar el contorno de las figuras; la vista se detiene sobre sus líneas, y no sobre las formas de sombra que están detrás. Las figuras mismas son en lo posible concebidas en plena luz, realizadas por reflejos brillantes; están dibujadas exactamente como en algunos vasos figuras blancas sobre un fondo sombrío. Los escultores están dispensados de toda sombra que no sea absolutamente necesaria a la explicación de la forma, y aun han hecho todo lo posible para evitarla. Al contrario, en la escultura gótica la sombra se convierte ella misma en objeto del pensamiento. Se la considera como un color obscuro, susceptible de ser dispuesto en masas agradables. Las figuras han sido ejecutadas frecuentemente para subordinarse a su repartición; y el traje se enriquece a expensas de las formas que recubre,

a fin de complicar y de vaciar más los puntos de sombras. Hay, pues, en escultura y en pintura dos escuelas en cierto modo opuestas, de las que la una toma como punto de partida la forma esencial de las cosas, y la otra las luces y las sombras que sobre ellas accidentalmente se unen. Hay entre ellas diferentes grados de oposición, grados intermedios, como en las obras de Correggio, y todos los grados de elevación o de decadencia en las diferentes maneras; mas se denomina la una la escuela de la pureza y la otra la escuela de lo pintoresco. Se encontrarán fragmentos de una ejecución pintoresca en los griegos, y fragmentos de una ejecución pura en el gótico; de la una como de los otros hay ejemplos numerosos, sobre todo en las obras de Miguel Angel, en las que las sombras se convertían en un medio de expresión precioso, y se colocaban, por consiguiente, en el número de las características esenciales. Yo no puedo ahora entrar en esas distinciones y en esas excepciones múltiples; yo no me detengo, en efecto, sino en probar la posibilidad de una aplicación extensa de la definición general.

15. La distinción se encontrará aún, no sólo entre las formas y las sombras como afección de asunto, sino entre las formas esenciales y las formas secundarias. Se encuentra una de las principales distinciones entre las escuelas de escultura dramática y pintoresca en la factura de los cabellos. Los artistas del siglo de Pericles los consideraban como una cosa aparte; los indicaban con la ayuda de algunas líneas groseras y los subordinaban bajo todos conceptos a los rasgos principales. Es inútil probar que esta era una idea completamente artística y no una idea nacional. No tenemos que hacer sino fijarnos en las ocupaciones de los espartanos, tal como las

ha referido un espía persa la víspera de la batalla de las Termópilas, o releer en Homero una descripción de la forma ideal para comprender que era puramente *escultural* esta ley, que limitaba la representación de la cabellera, cuidando que, en razón de la ventaja necesaria que presentaba el elemento material, no contrariase la nitidez de las formas del rostro. Más tarde, al contrario, el artista lleva toda su atención sobre la cabellera. En tanto que los rasgos y los miembros son de una ejecución torpe y grosera, la cabellera ensortijada se enrolla, esculpida con un relieve osado y sombrío, y se ordena en masas de una ornamentación trabajada. Hay un sublime real en las líneas y en los claroscuros de estas masas, mas con relación a la faz representada, es un sublime parásito, y por consiguiente pintoresco. Con esta misma significación puede comprenderse la aplicación del término a la pintura moderna de animales; es distinguida, en efecto, prestando una atención particular en el color, el brillo y la contextura del exterior. Y no sólo resulta cierta en el arte la definición. En los animales mismos, cuando lo sublime depende de sus formas musculares o de sus movimientos o de sus atributos necesarios y principales, como en el caballo particularmente, no decimos que son pintorescas, sino que las consideramos como esencialmente susceptibles de asociarse con una tema puramente histórico. En la proporción exacta, en la cual tal carácter de sublimidad se da en los elementos secundarios, en la melena y el bigote del león, en los cuernos del ciervo, en la piel hirsuta, como en el ejemplo dado anteriormente del asno, en las rayas de la cebra o en las plumas, éstos llegan a ser pintorescos y lo son en arte, en proporción exacta a lo dominante de estos mismos caracteres secundarios. Puede llegar hasta ser útil el que sean preeminentes; pueden

añadir un alto grado de majestad, como sucede con los caracteres secundarios del leopardo o del jabalí. En mano de artistas como Rubens y Tintoreto, estos atributos se convierten en un medio de realizar las impresiones más altas y más ideales. Pero la tendencia pintoresca de su idea se reconoce siempre distintamente, como adherida a la superficie, al carácter menos esencial, y como produciendo un sublime diferente del de la criatura misma; un sublime en cierto modo común a los objetos de la creación o idénticos a sus elementos constitutivos; en sublime que se busca en las ondulaciones de la cabellera, en las hendiduras y escarpados de las rocas, en la hoja de los tallos, en la pendiente de las laderas, en las alternativas alegres o tristes de los matices variados de las conchas, de las plumas o de las nubes.

16. Mas volvamos a nuestro objeto. En arquitectura, esta belleza añadida y accidental resulta muy a menudo incompatible con la conservación del carácter original; es, por consiguiente, en su caducidad en donde se busca lo pintoresco; consiste, según parece, en las ruinas. Consiste únicamente en el sublime de los estragos y de las rupturas, en el sublime de la pátina o de la vegetación que asemeja la arquitectura a las obras de la Naturaleza y le dan el color y las formas que universalmente apetece la vista del hombre. Y a medida que esto se realiza, desaparecen los caracteres reales de la arquitectura, se hace pintoresca, el artista se ocupa más del tallo de la hiedra que del fuste de la columna, sigue con la mayor osadía la práctica del escultor cuya elección se cifra en las cabelleras en lugar de la fisonomía. Mas a medida que se la hace compatible con su carácter inherente, lo pintoresco o ese sublime extraño a la arquitectura tendrá

una función más noble; será el intérprete de la edad, de ese atributo que hemos dicho es el más bello timbre de gloria del edificio. Los signos exteriores de esta gloria, dotados de una fuerza más grande que la de los que pertenecen solamente a su belleza sensible, se deben, pues, considerar en el número de los caracteres puros y esenciales, tan esenciales, a mi modo de ver que un edificio no se puede contemplar en todo su esplendor hasta que no han pasado sobre él cuatro o cinco siglos. Así, pues, debe ser el cuidado de tal apariencia cuando haya transcurrido este periodo de tiempo el que debe presidir a la elección del conjunto y a la disposición de sus detalles, de tal modo, que no se admita nada susceptible de sufrir un desgaste material por las intemperies o el natural deterioro que lleva consigo un semejante espacio de tiempo.

17. No entra en mis intenciones abordar ninguna de las cuestiones que representan la aplicación de este principio. Ellas ofrecen un interés muy vivo y son muy complejas para poder ser resueltas en los límites de este estudio; pero de un modo general se debe observar que estos estilos pintorescos de arquitectura, en los que el decorado está subordinado a la disposición de puntos de sombra más que a la pureza de contornos, lejos de sufrir la usura parcial de los detalles pueden adquirir efectos grandísimos. Así, deberíanse siempre emplear estos estilos, sobre todo el gótico francés, cuando los elementos materiales empleados estén expuestos a deteriorarse, como el ladrillo, el asperón o la piedra calcárea tierna. Se adoptarán los estilos subordinados a la pureza de líneas, como el gótico italiano, cuando se empleen materiales duros y resistentes como el granito o el mármol. La naturaleza de los materiales con respecto al alcance de los arquitectos

ha influido no poco sobre la formación de los dos estilos, y debe determinar aun más imperiosamente nuestra elección entre el uno y el otro.

18. No entra asimismo en mi plan actual tratar extensamente el segundo deber, del que ya hablé antes, el de la conservación de la arquitectura que poseemos. Pero se me permitirá decir algunas palabras, necesarias sobre todo en nuestra época. El verdadero sentido de la palabra restauración no lo comprende el público ni los que tienen el cuidado de velar por nuestros monumentos públicos. Significa la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio, destrucción de la que no podrá salvarse la menor parcela, destrucción acompañada de una falsa descripción del monumento destruido. No abusaré sobre este punto tan importante; es imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar lo que fué grande o bello en arquitectura. Lo que, como ya he dicho, constituye la vida del conjunto, el alma que sólo pueden dar los brazos y los ojos del artífice, no se puede jamás restituir. Otra época podría darle otra alma, mas esto sería un nuevo edificio. No se evocará el espíritu del artista muerto, no se le podrá hacer que dirija otras manos y otros pensamientos. En cuanto a la pura imitación absoluta, es materialmente imposible. ¿Qué imitación puede hacerse de unas superficies de las que ha desaparecido una media pulgada de espesor? Todo lo acabado de la obra estaba en la media pulgada desaparecida; si intentáis restaurar esto no lo haréis sino por suposición; si copiáis lo que quede, aun admitiendo la posibilidad de hacerlo fielmente (y ¿qué cuidado y vigilancia nos lo garantiza?), ¿en qué el nuevo trabajo llevará ventaja sobre el antiguo? En el antiguo había vida, había

la misteriosa sugestión de lo que había sido y de lo que había perdido, del encanto de las nuevas líneas, obra del sol y de las lluvias. Nada de esto puede haber en la brutal dureza de la nueva escultura. Ved los animales que yo presenté como tipo de trabajo viviente y suponed que el dibujo de las escamas o de los cabellos o las arrugas de su frente estén oscurecidas; ¿quién podría restaurarlos? El primer resultado de una restauración (ya lo hice notar al tratar del Baptisterio de Pisa, de la Cà d'Oro de Venecia o de la catedral de Lisieux) es el de reducir a la nada el trabajo antiguo. El segundo, presentar la copia más vil y despreciable, o cuanto más, por cuidadosa y trabajada que esté, una imitación fría, modelo de las partes que se pudieran modelar con añadidos hipotéticos. Mi experiencia no me ha suministrado sino un ejemplo: el del Palacio de Justicia de Rouen, en el que el grado de fidelidad mayor posible fué realizado o intentado.

19. No hablemos, pues, de restauración. La cosa en si no es en suma más que un engaño. Podéis hacer el modelo de un edificio, como podéis hacer el de un cuerpo, y vuestro modelo encerrará el esqueleto de los viejos muros o el esqueleto del dicho cuerpo, mas yo no veo la ventaja de esto. El viejo edificio está destruido, más aun que si estuviera enterrado en un montón de polvo o sepultado entre una masa de arcilla. Se saca más de las ruinas de Ninive que de la reconstrucción de Milán. Mas, se dirá, la restauración puede llegar a ser una necesidad. De acuerdo. Mirad frente a frente a la necesidad y aceptadla, destruid el edificio, arrojad las piedras a los rincones más apartados, y rehaced los de lastre o mortero a vuestro gusto, mas hacedlos honradamente, no los reemplacéis por una mentira. Examinad esa necesidad

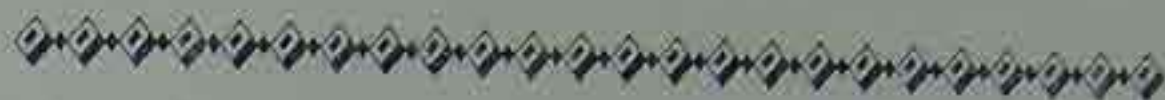
antes de que se os presente y podréis evitarla. El principio de los tiempos modernos (principio, según yo, *aplicado sistemáticamente por los constructores*, a lo menos en Francia, para procurarse trabajo y causa de la destrucción de la Abadía de Saint-Onen, destruida por los magistrados de la villa para dar trabajo a algunos vagabundos) consiste en descuidar los edificios y luego en restaurarlos. Pues tened cuidado de vuestros monumentos y no tendréis luego la necesidad de repararlos. Algunas hojas de plomo colocadas en tiempo oportuno sobre el techo, el desbrozamiento oportuno de la hojarasca y de las ramitas obstruidoras de un conducto, salvarán de la ruina los techos y muebles a la vez. Velad con vigilancia sobre un viejo edificio; guardadle como mejor podáis y por todos los medios de todo motivo de descalabro. Contad las piedras como hariais con las joyas de una corona; colocad guardas como las pondriais a la puerta de una ciudad sitiada; unidlas con hierro cuando se disgreguen; contenedlas con ayuda de vigas cuando se inclinen; no os preocupéis de la fealdad del recurso de que os valgáis; más vale una muleta que la pérdida de un miembro; y haced todo esto con ternura, con respeto, con una vigilancia incesante, y todavía más de una generación nacerá y desaparecerá a la sombra de sus muros. Su última hora sonará finalmente; pero que suene abierta y francamente, y que ninguna institución deshonrosa y falsa venga a privarla de los honores fúnebres del recuerdo.

20. De degradaciones ignorantes y ciegas es inútil hablar. Mis palabras no llegará a los que las cometen, pero que las oigan o no, me es preciso expresar la siguiente verdad: la conservación de los monumentos del pasado no es una simple cuestión de conveniencia o de sentimiento. *No tenemos*

*el derecho de tocarlos.* No nos pertenecen. Pertenecen en parte a los que los construyeron, y en parte a las generaciones que han de venir detrás. Los muertos tienen aún derecho sobre ellos y no tenemos el derecho de destruir el objeto de un trabajo, ya sea una alabanza del esfuerzo realizado, ya la expresión de un sentimiento religioso, ya otro cualquier pensamiento el que ellos hayan querido representar de un modo permanente al levantar el edificio que construyeron. Lo que nosotros hubiéramos construido, no lo destruiríamos; menos aún lo que otros realizaron a costa de su vigor, de su riqueza y de su vida; sus derechos no se extinguieron con su muerte. De estos derechos se nos ha hecho una investidura, pero pertenecen a todos sus sucesores. Puede ser quizá en el porvenir un motivo de dolor o una causa de perjuicio para millones de seres, el que nosotros, habiendo consultado nuestras conveniencias actuales, hayamos demolido tales edificios, de los que nos hizo falta deshacernos. Este dolor, esta pérdida, no tenemos el derecho de ocasionarla. La catedral de Avranches ¿pertenecía al populacho que la destruyó más que a nosotros que vagamos con tristeza sobre los cimientos? Ningún monumento, sea el que sea, pertenece a las turbas que lo maltratan. Y serán turbas todas las que hagan violencias. Nada importa que sea por cólera o por locura, que sea numerosa o no; las gentes que destruyen sin causa son turbas, y siempre que la arquitectura sea destruida lo será sin causa. Un bello edificio vale necesariamente el terreno sobre el que está levantado, y esto sucederá hasta que el centro del Africa y de la América estén tan poblados como el condado de Middlesex. No habrá jamás corazón suficiente para su destrucción, y si hubiera alguno que pudiera llegar a serlo, no lo sería ahora cuando las inquietudes y los descontentos del presente usurpan en

nuestros espíritus su lugar al pasado y al porvenir. La calma misma de la Naturaleza nos es gradualmente arrancada; millones de seres que en otros tiempos, en sus viajes necesariamente largos, estaban sometidos a la influencia del cielo silencioso y campos adormecidos, de efecto que no puede suponerse sin haberlo visto, llevan, sin embargo, hasta otros países la incesante fiebre de su existencia. A lo largo de las venas de hierro que cruzan nuestro país, nacen las pulsaciones ardorosas de sus esfuerzos, que de hora en hora se hacen más ardorosos y más rápidos. Toda la vida se reconcentra en las arterias palpitantes del centro de las ciudades; se divisa la campiña como un mar de verdura desde los puentes estrechos, y nos arrojamos como muchedumbres compactas contra las puertas de las ciudades. La única influencia que puede allí reemplazar la de los árboles y la de los prados es la fuerza de la antigua arquitectura. No os apartéis de esta influencia en consideración a la regularidad de la manzana, ni de la alameda cerrada o plantada de árboles, ni de la bella calle o del vasto muelle. No es de esto de lo que debe enorgullecerse una ciudad. Abandonar esto a la muchedumbre; mas estad seguros que desde el recinto de los muros oscurecidos desearéis otros paseos, otras formas que hieran familiarmente sus miradas, como aquel que con frecuencia se sentaba allá donde descendía el sol por el Oeste para seguir las líneas de la cúpula de Florencia recortándose sobre la profundidad del cielo, o como aquellos sus habitantes que desde las habitaciones de sus palacios podían contemplar cada día los lugares donde reposaban sus padres en el entrecruzado de las sombrías calles de Verona.

LA LAMPARA DE LA OBEDIENCIA



1. En las páginas que preceden he querido demostrar de qué manera toda forma noble de arquitectura es en cierto modo la encarnación de la política, de la vida, de la historia y de la religión de los pueblos. Uno o dos veces en el transcurso de este estudio he aludido a un principio sobre el cual he de insistir ahora, con objeto de asignarle un lugar definido entre aquellos que afirman esta encarnación. Aparece el último, no tan sólo porque éste es el lugar más conveniente a la humanidad que le es propia, sino porque aparece así como elemento de suprema gracia y coronamiento de todos los otros. Es el juicio a que la política debe su estabilidad, la vida su dicha, la fe su aceptación y la creación su continuidad. La obediencia.

Este principio ha sido una de las más grandes fuentes de satisfacción seria que he encontrado en el estudio de un asunto que desde un principio me pareció conservaba una lejana relación con los graves intereses de la humanidad. Las con-

diciones de perfección material que como conclusión he de examinar, aportan, en efecto, una prueba curiosa de la errónea y desatinada que es la persecución de ese fantasma pérfido que los hombres llaman la libertad. Es, en efecto, de todos los fantasmas el más pérfido, porque el más hábil resplandor de razón nos debía mostrar seguramente que no sólo es imposible alcanzarlo, sino que su existencia misma es imposible. Nada hay que se le asemeje en el universo. No se le encontrará jamás. No la tienen los astros ni la tierra; no la tiene la mar, y los hombres no tenemos sino una imagen o semejanza suya para nuestro mayor castigo.

En uno de los poemas más grandes por las imágenes y por la armonía, de nuestra antigua literatura, el poeta ha buscado, en la naturaleza inanimada la expresión de esta libertad que había amado y visto entre los hombres, bajo su verdadera y sombría luz. Pero ¡con qué notable falsedad de interpretación! Uno de los versos de su innovación contradice las suposiciones del resto, y se conoce la presencia de una servidumbre que no por ser entera es menos rigurosa. ¿Cómo podría obrar de otro modo? Si hay algún principio más altamente proclamado que el resto por todas las voces de la creación visible o más profundamente grabado sobre el menor de sus átomos, no es ciertamente el principio de la libertad, sino el de la ley.

2. Un entusiasta replicará que por la libertad se entiende la ley de la libertad. Entonces, ¿por qué servirse sólo de estas palabras incomprensibles? Si por libertad entendéis el castigo de las pasiones, la disciplina de la inteligencia, la sumisión de la voluntad, el temor de causar un daño y la vergüenza de cometerlo, el respeto de todos aquellos que

ejercen la autoridad, y el respeto de todos aquellos que son sometidos a ella, la veneración por el bien, la piedad por el mal y la simpatía por la debilidad; si entendéis una vigilancia completa sobre todos los pensamientos, la templanza en los placeres y la perseverancia en el trabajo; si en una palabra, entendéis este servicio definido en la liturgia de la Iglesia inglesa, como la expresión de la libertad perfecta, ¿por qué la llamáis por el mismo nombre que para el voluptuoso significa licencia, para el perdonavidas significa alboroto; que para el granuja significa rapiña, para el necio igualdad; que para el granuja significa anarquía y violencia para el malo? Llamadla con otro nombre completamente distinto; el mejor y el más verdadero será obediencia. La obediencia está, en efecto, basada en una especie de libertad, porque de otro modo se convertiría en un puro servilismo. Mas esta libertad no está concedida sino para hacer a la obediencia más perfecta. Una cantidad de licencia es necesaria para la revelación de la energía individual de las cosas, pero su belleza, su encanto y su perfección consisten en no sobrepasar ciertos límites. Comparad un río desbordado con otro corriendo entre sus orillas; comparad las nubes esparcidas sobre la faz del cielo con las que amontonaron los vientos. Si la circunspección absoluta e incesante no puede jamás ser bella, no es porque ella sea en sí un mal, sino tan sólo porque cuando es exagerada excede a la naturaleza de la cosa contenida y contraría las otras leyes de las cuales esta naturaleza misma está compuesta. El equilibrio del cual surge la belleza de la creación está entre las leyes de vida y de existencia en las cosas regidas y las leyes de dominación general a las cuales están sometidas. La suspensión o la violación de uno o de otro grupo de esas leyes, o más propiamente el desorden, equivale a una enfer-

medad y le es sinónima, en tanto que la abundancia de honor y de belleza nacen ordinariamente por parte de la moderación (o de la acción de la ley superior) más que de su naturaleza o acción de la ley inherente. La palabra más noble del catálogo de la virtud social es "Lealtad", y la más dulce que el hombre aprendió en los pastoreos por la vasta soledad es "Grey".

3. Y no es esto todo. Podemos observar que el grado de perfección, de obediencia a las leyes que rigen las cosas es proporcional al grado de majestad que se les asigna en la escala de la vida. La ley de la gravitación es menos paciente y menos instantáneamente obedecida por un grano de polvo que por el sol y la luna. El flujo y reflujo del océano están sometidos a influencias que no conoce el lago o el río. Igualmente, para evaluar la dignidad de toda acción o de toda ocupación humana, quizá no hay mejor piedra de toque que la pregunta: "¿Son estrictas las leyes?". Su rigor será verdaderamente proporcionado a la importancia de las multitudes, de las cuales concentrará la labor y de las que unirá los intereses.

Este rigor debe, pues, manifestarse más que en otra cosa en este arte del cual las producciones son más extensas y más corrientes, y cuya realización supone la cooperación de masas de hombres por una parte, y la perseverancia de generaciones sucesivas para asegurar la perfección por otra. Si tomamos en consideración esta influencia continua que la arquitectura ejerce sobre las emociones de la vida diaria y su realidad en oposición a sus dos hermanas la escultura y la pintura, que junto a ella no tienen más realidad que las representaciones de cuentos y de sueños, podemos de ante-

mano esperar que la rijan leyes más severas en su acción y su salud. Ella no gozará concesiones que se extiendan a las obras del espíritu individual: afirmará su resolución con todo lo que universalmente importe al espíritu humano y por su propia sumisión majestuosa evidenciará su semejanza con todo aquello de lo cual dependan la lucha y la fuerza social de la humanidad. Podría deducirse, aun sin las luces de la experiencia, que la arquitectura no podrá jamás prosperar sin sujeción a una ley nacional tan estricta y tan minuciosamente imperiosa como las leyes que regulan la religión, la política y las relaciones sociales; más imperiosas aún que las de éstas, como susceptibles que son de ser puestas en vigor más en absoluto, sobre una materia que es más pasiva, y aun como exigiendo esta condición de ser más en absoluto, toda vez que no se trata de tal o cual ley, sino que la ley es absoluta para todos. Mas en esto la experiencia habla más alto que la razón. Sí; en siguiendo los progresos de la arquitectura, es una cuestión que resalta netamente; si en medio de los testimonios contrarios de hechos acompañados de manifestaciones opuestas con caracteres y detalles opuestos existe una conclusión que se pueda deducir constante e indiscutiblemente, es ésta: la arquitectura de una nación no es grande en tanto no es tan universal y cimentada como su lengua, y en tanto sus diferencias provinciales de estilo no son sino dialectos. Las otras condiciones necesarias son menos absolutas. Las naciones han tenido arquitectura lo mismo en las épocas de pobreza que en las de riqueza, de guerra y de paz, de barbarie y de elegancia, bajo gobiernos liberales o arbitrarios; mas una condición fué constante: la exigencia evidente de todos lugares y todos tiempos de que su obra debía de ser la de una *escuela*, y que ningún capri-

cho individual podrá sustraerse a sus tipos aceptados o a sus decoraciones habituales ni modificarlas materialmente. Desde la choza hasta el palacio, desde la capilla a la basílica, desde el muro del jardín hasta el terraplén de la fortaleza, cada uno de los rasgos y de los elementos de la arquitectura de una nación debe ser tan corriente y tan francamente aceptado como las palabras de su lengua y las piezas de su moneda.

4. No transcurre un día sin que nuestros arquitectos ingleses se preocupen en buscar el modo de mostrarse originales y de inventar un estilo nuevo, lo cual viene a ser tan razonable y necesario como solicitar de uno que jamás hubiera cubierto sus espaldas con la ropa necesaria para protegerse del frío, la invención de un corte nuevo de sobretodo. Dadle primero el sobretodo, luego ya se inquietará por su corte. No necesitamos ningún nuevo estilo de arquitectura. ¿Se reclama un nuevo género de pintura o de escultura? Lo que nos hace falta es *un* estilo. Poco importa si nosotros tenemos un código y sus leyes son buenas, que ellas sean recientes o antiguas, extranjeras o indígenas, romanas o sajonas, normandas o inglesas. Lo que importa esencialmente es que tengamos un código y que este código sea aceptado y puesto en vigor desde un extremo a otro de la isla y que la ley que dicte un juez sea lo mismo en York que en Exeter. Igualmente, no importa apenas que la arquitectura sea antigua o moderna, lo que importa saber es si será una arquitectura digna de este nombre, una arquitectura cuyas leyes se puedan luego enseñar en las escuelas desde Cornouailles hasta Northumberland, como se enseña la ortografía y la gramática inglesa, o una arquitectura que ha de ser inventada

de nuevo cada vez que se construya un hospicio o una sala de escuela. La mayoría de los arquitectos en nuestra época se equivocan a mi parecer de un modo asombroso sobre la naturaleza misma de la originalidad y de todo en lo que ella consiste. La originalidad en la expresión no depende de la invención de palabras nuevas, y la originalidad en poesía no nace de la invención de nuevos pies, ni en la pintura de nuevos colores o de nueva manera de emplear éstos. Las notas en música, las armonías en los colores, los principios generales de agrupación de las esculturas pesadas han sido determinados ya ya mucho tiempo, y según toda probabilidad, no puede asegurarse que se les pueda cambiar. Y aun admitiendo que esto sucediera, no será la obra de un individuo, sino la del tiempo y las muchedumbres. Podremos tener un Van Eyck que se revelará como el iniciador de un nuevo estilo una vez en diez siglos, mas él mismo atribuirá su invención a alguna investigación accidental; aun la realización de esta invención dependerá en absoluto de las necesidades de los instintos populares de la época. La originalidad no depende de nada de esto. El hombre atinado tomará indistintamente el estilo vulgar, el estilo de su tiempo y trabajará en él y llegará a la grandeza, y su obra aparecerá tan fresca y tan bella como si el pensamiento que la inspirase hubiera descendido del cielo. No digo que no se tomen ciertas libertades con sus materiales o las leyes que les deben regir, o que sus esfuerzos de imaginación no impliquen curiosas modificaciones en unos y otras. Mas estos cambios serán instructivos, naturales, fáciles y no pocas veces maravillosos; no los habrá buscado como necesarios a su dignidad o a su independencia. Las libertades que él se permita serán como las que se toma un gran orador con su idioma; no constituirán un desafío a

sus leyes por afán de singularizarse, serán consecuencias inevitables, espontáneas y brillantes de un esfuerzo hecho para expresar lo que la lengua, sin esta infracción, no habría podido expresar tan bien.

Hay momentos en los cuales, como ya lo he dicho antes de ahora, la vida de un arte se manifiesta por sus modificaciones y por su repugnancia a plegarse a las antiguas restricciones. Sucede lo propio con la vida del insecto. La condición y la vida del insecto ofrece un vivo interés en estos periodos, en los cuales estos cambios están cercanos a su realización por natural desarrollo y fuerza de su constitución. Mas sería desgraciada y necia la oruga que en lugar de conformarse con su vida de oruga y de alimentarse como tal, se esforzase sin cesar en cambiarse en crisálida, y sería desgraciada la crisálida que, despierta en su noche, se revolviere en su capullo haciendo incesantes esfuerzos para cambiarse prematuramente en mariposa. Será desgraciada igualmente el arte que en lugar de sostenerse y contentarse con la alimentación y los hábitos que bastaron para sostener y dirigir otras artes antes que ella, luchara y se insurreccionara contra las limitaciones naturales de su existencia y se esforzara por cambiarse en otra cosa distinta. Aunque esté en la nobleza de las criaturas más elevadas prever y en parte comprender los cambios que le son asignados, preparándose de antemano, y si, como es habitual para los cambios *asignados*, son éstos a una condición más alta aún deseándolos y regocijándose con la esperanza de su realización, lo que no obstante da fuerza a toda criatura para que ella sea o no de naturaleza variable, es el que esté al presente satisfecha de las condiciones de su existencia y no se esfuerce en atraer los cambios que ella desea, sino cumpliendo hasta el fin los deberes asignados a

su condición presente y en vista de los cuales esta condición se continúa.

5. No es preciso buscar la originalidad y los cambios por ellos mismos, por buenos que sean. No se podrá obtener ni la una ni los otros por una lucha o una revolución contra las leyes ordinarias. No tenemos necesidad de la una ni de los otros. Las formas ya conocidas de la arquitectura son suficientemente buenas para nosotros y aun para otros mejores que nosotros; ya habrá tiempo de investigar y de perfeccionarlas cuando las sepamos emplear tal y como ellas son. Pero hay cosas de las cuales no solamente tenemos necesidad, sino sobre las cuales no podemos pasar; todos los esfuerzos, todas las desolaciones, ¿qué digo? todo lo que Inglaterra encierra de verdadero talento y de resolución no nos permitiría pasar sobre ellas, y son la obediencia, la unidad, la asociación y el orden. Todas nuestras escuelas de dibujo, todos nuestros árbitros de gustos, todas nuestras academias, nuestras conferencias y nuestros periódicos, todos los sacrificios que comenzamos a hacer, toda la lealtad de nuestra naturaleza inglesa, la potencia de nuestra voluntad inglesa, la vida de nuestra inteligencia inglesa, serán en este punto tan estériles como los esfuerzos y las emociones en un sueño, si no consentimos en someter la arquitectura y todas las artes, como lo restante, a la ley inglesa.

6. Digo la arquitectura y todas las artes, porque, según yo, la arquitectura debe ser la matriz de las artes: las otras la deben seguir a su tiempo y en su orden. Para mí, la prosperidad de nuestras escuelas de pintura y de escultura, a las cuales nadie negará la vitalidad, aunque algunos nieguen

la salud, está subordinada a la de nuestra arquitectura. Creo que todas languidecerán mientras ésta no levante la cabeza y (esto no lo *creo*, pero lo proclamo con tanta seguridad como pondría en afirmar la necesidad para la seguridad de la sociedad de un gobierno legal bien comprendido y fuerte) nuestra arquitectura *languidecerá* hasta convertirse en polvo si no se la sujeta más virilmente al primer principio del sentido común, si no se adopta y se extiende por todas partes un sistema universal de formas y de trabajo. Se puede exclamar que es imposible. Mas ¿qué importa la posibilidad e imposibilidad de la cosa? Yo, al conocerla, afirmo tan sólo su necesidad. Si es imposible, el arte inglés es imposible. Renunciad a él por consiguiente. Gastáis vuestro tiempo, vuestro dinero, vuestra energía, y cuando agotéis el curso de los siglos y de los tesoros, cuando vuestros corazones se destruyan, no os será posible elevarle por encima de un simple diletantismo. No penséis en esto, que no es sino una vanidad engañosa y un abismo donde se sumergirían los genios sin llenarle. No es con cacharros ni con telas pintadas como fabricaremos el arte; no le haremos seguir tampoco, a fuerza de filosofía, nuestros razonamientos; no lo hallaremos por azar entre nuestras experiencias; no lo crearemos a fuerza de imaginación. No dije que podamos construirlo con piedras y ladrillos. Con piedra aun correríamos el riesgo y éste dependería de la sola posibilidad de obtener arquitectos y público, y que con ellos consintiesen en escoger un estilo y en servirle le él universalmente.

7. Comprenderemos fácilmente, al considerar los modos necesarios de enseñanza para toda otra rama del saber, cuánto importa que sus principios sean desde luego seguramente defi-

nidos. Cuando comenzamos a enseñar a escribir a los niños los reducimos a una copia servil y exigimos de ellos una exactitud absoluta en la formación de las letras; cuando ellos se han hecho dueños de los modos corrientes de escritura, no podemos impedirles que modifiquen ésta en relación con sus sentimientos, su situación o su carácter. Cuando un joven comienza a estudiar latín se exige de él una autoridad para cada una de las expresiones que emplee; pero cuando posee la lengua puede permitirse la libertad, puede sentir el derecho de obrar así sin sujetarse a ninguna autoridad y escribirá quizá un latín mejor que cuando pedía prestados cada uno de sus giros. Sería preciso enseñar de esta misma manera a nuestros arquitectos a escribir en el estilo admitido. Determinaríamos, desde luego, los edificios que podíamos considerar legítimamente como pertenecientes al siglo de Augusto; estudiaríamos atentamente el modo de construir y las leyes de proporción; clasificaríamos y catalogaríamos las diferentes formas y usos de sus elementos decorativos como un gramático alemán clasificaría las diferentes propiedades de las preposiciones. Al abrigo de esta autoridad absoluta, irrefutable, comenzaríamos nuestra obra sin permitirnos aumentar la profundidad de una moldura ni la longitud de un listel. Después, cuando nuestros ojos se hubieran habituado a las formas y a las reglas gramaticales; cuando nuestro pensamiento se hubiera familiarizado con todas sus expresiones; cuando pudiéramos hablar correctamente esta lengua muerta y traducir indistintamente todas las ideas que representasen, podríamos permitirnos alguna libertad. Sólo de este modo una autoridad individual tendría fuerza para modificar las formas recibidas o añadirles algo, aunque siempre dentro de ciertos límites. El decorado, sobre todo, podría

plegarse a los varios caprichos de la imaginación o enriquecerse con ideas originales o tomadas de otras escuelas. En el transcurso del tiempo, y bajo la influencia de un gran movimiento nacional, se podría hacer que un nuevo estilo surgiera como se modifica una lengua. Podríamos quizá llegar a hablar italiano en lugar de latín, o inglés moderno en lugar del viejo inglés, pero esto sería un hecho absolutamente independiente, un hecho que ninguna resolución ni deseo podría detener ni impedir. Lo que podemos, pues, obtener, lo que está en nuestro deber desear, es un estilo unánime, sea el que sea, a la vez que una comprensión y aplicación de estilo que nos permitiera adaptarlo a las múltiples construcciones grandes y pequeñas, domésticas, civiles y religiosas. Ya he dicho que poco importaba el estilo adoptado y el lugar a que condujese su desenvolvimiento para dejarle su originalidad. No así cuando nos referimos a las cuestiones importantísimas de su facilidad de adaptación a las necesidades generales, o de la simpatía que uno u otro estilo pudiera despertar en la masa. La elección del clásico o del gótico, tomando aun aquí la primera de estas denominaciones en su sentido más extenso, pudiera ser motivo de duda cuando se tratase de algún monumento público aislado y considerable, mas no lo puede ser un solo instante cuando se trate de una aplicación moderna general. No se puede imaginar un arquitecto tan extraviado que se proponga vulgarizar la arquitectura griega. No se puede decir tampoco razonablemente si debemos adoptar el gótico primario o terciario, el original o el derivado. Si escogemos el primero, no resultará sino una forma envilecida, impotente y fea, como nuestro propio estilo de la época de los Tudor, o si no un estilo como el flamígero francés, en el que es imposible limitar y

ordenar las leyes gramaticales. No podemos, además, adoptar tipos esencialmente infantiles o bárbaros, por hercúlea que haya sido su infancia o por majestuosa que haya sido su independencia, como nuestro estilo normando o romano lombardo. La elección puede hacerse, a mi parecer, entre cuatro estilos: 1º: El romano toscano. 2º: El gótico primario de las repúblicas de Italia occidental, tomando tan lejos y tan próximo como nuestro arte nos lo permita hasta el gótico de Giotto. 3º: El gótico veneciano en su desarrollo más puro. 4º: El estilo primitivo inglés. Esta última elección será, a mi parecer, la más natural y segura, protegiéndolo bien del abuso de las líneas perpendiculares y enriquecida con algunos elementos decorativos del exquisito gótico de Francia, del cual, en este caso, convendría aceptar ejemplos conocidos, tales como la portada Norte de Rouen y la iglesia de San Urbano en Troyes, por ejemplo, como últimas autoridades en materia de decorado.

8. En nuestro estado actual de duda y de ignorancia, nos es casi imposible concebir la aurora repentina de inteligencia y de imaginación, de rápido sentimiento engrandecedor, de fuerza y de facilidad, y en su *verdadero sentido* de la libertad, que una restricción tan sana extendería inmediatamente en todo el círculo de las artes. Libre de la agitación y de las trabas de esta libertad de la elección, causa de la libertad de la elección, causa de la mitad de los males de este mundo; libre de la obligación forzosa de estudiar todos los estilos pasados, presentes o posibles, y capaz, por la concentración de la energía individual y de las energías de la multitud, de penetrar los secretos más ocultos del estilo adoptado, el arquitecto vería expandirse su espíritu, hacerse seguros y aptos sus cono-

cimientos y alegre y vigorosa su inteligencia, a la manera de la del niño que hace flexibles sus miembros retozando en un extenso y cerrado jardín. Sería difícil de prever y poco razonable el proclamar el número y la grandeza de los resultados de todas clases, no sólo para las artes, sino para la felicidad y la virtud nacionales; el primero, el menor tal vez, sería un aumento del sentimiento de asociación entre nosotros, una compenetración de todos los lazos de unión patriótica, un reconocimiento feliz y decidido de nuestra afección y de nuestra simpatía mutua, de nuestra prontitud a someternos a toda ley susceptible de hacer progresar los intereses de la comunidad. A la vez sería un obstáculo, el mejor que tal vez pudiera idearse a esa rivalidad existente entre la clase alta y la burguesa respecto a lo que se refiere a las habitaciones, el mobiliario y los gastos. Sería asimismo una traba a todas esas vanidades lamentables que aparecen en la oposición de los partidos religiosos a propósito de la cuestión de los ritos. Estas serían, creo yo, las primeras consecuencias. La economía se decuplicaría; el bienestar doméstico no estaría contrariado por el capricho o los errores de los arquitectos ignorantes, desconocedores de los servicios que habían de prestar los estilos que empleasen la simetría; la belleza, la armonía de nuestras calles y de nuestros monumentos públicos son cosas de importancia secundaria en el capítulo de los beneficios.

Ahora bien; se me creará tal vez ignorante de las dificultades que esto implicaría o de la insignificancia del asunto en comparación de otros numerosos que reclaman asimismo nuestro interés y nuestra consideración en el transcurso de este desordenado siglo. Pero estas dificultades o esta importancia deben ser juzgadas por otros. Me limito a exponer simplemente lo que DEBEMOS hacer, si queremos tener una

arquitectura. Puede quizá no ser deseable para nosotros el tenerla, mas hay muchos, sin embargo, que la creen deseable; muchos que hacen enormes sacrificios a este fin; y nada tan triste como ver sus energías desperdiciadas y su vida inútilmente obscurecida. Yo he expuesto los medios por los cuales se podría llegar a este objeto, sin aventurarme a emitir advertencias sobre su ventaja real. Tengo una opinión, y el ardor con que a veces me he expresado ha podido traicionarla, y me detengo sin seguridad. Sé toda la importancia, exagerada, que toma a los ojos del hombre un asunto cualquiera cuando lo estudia, para que me fie de mis propias impresiones sobre la trascendencia de la arquitectura. No creo, sin embargo, engañarme completamente al considerarla por lo menos útil, al considerarla como un trabajo nacional. Lo que acontece en estos momentos en los diferentes Estados de Europa, me confirma en mi opinión.

Todo el horror, todas las calamidades y agitaciones que pesan sobre las naciones extranjeras pueden —entre otras causas, y una de ellas es que sea necesario el cumplimiento de la voluntad de Dios— atribuirse a esta sola razón: que no hay trabajo suficiente. No dejo de ver la miseria de sus artesanos; no niego las causas más inmediatas y visiblemente activas del movimiento: la indiferencia criminal de los agitadores, la ausencia tan común de principios morales en las altas clases y de valor y honradez en los jefes de gobierno. Mas estas mismas causas pueden, en último lugar, remontarse a otra más profunda y simple. La audacia de la demagogia, la inmoralidad de la clase media, la molición y perfidia de los nobles se puede en todos los pueblos atribuir a la causa más banal y más fecunda de calamidades en la familia, la ociosidad. Confiamos demasiado en nuestros esfuerzos benevolentes por mejorar a

los hombres prodigándoles consejos e instrucción, esfuerzos que más inútilmente se prodigan de día en día. No hay ya muchos que los quieran aceptar: lo que les hace falta es estar ocupados. Y no digo por el trabajo en el sentido de ganar el pan, sino por el trabajo en el sentido de interés intelectual por aquellos que están por encima de la necesidad de trabajar para vivir o que no quieren trabajar. Hay en nuestra época, en los pueblos de Europa, una enorme suma de energía ociosa que debería emplearse en oficios; hay multitud de semicaballeros ociosos que deberían ser cordoneros o carpinteros; mas puesto que ellos procuran no llegar a serlo en tanto que pueden evitarlo, el objeto del filántropo debe ser proporcionarles otra ocupación que no sea la de turbar los gobiernos. Inútil es decirles que no son sino unos locos, y que terminarán, en último resultado, por hacerse desgraciados ellos y los demás. Los que no tienen otra cosa que hacer, hacen el mal. El hombre que no quiere trabajar y que no tiene ningún recurso de placer intelectual, es tan seguro que llegará a ser un instrumento del mal como si se hubiese vendido en cuerpo y alma a Satanás. Conozco lo bastante la vida diaria de los jóvenes instruidos en Francia e Italia para explicarme su profundo sufrimiento y su gran abatimiento nacional. En cuanto a los ingleses, aunque nuestro comercio y nuestros hábitos naturales de actividad nos protegen contra una parálisis semejante, con vendría, sin embargo, investigar si las formas de los empleos que nosotros adoptamos son propias para mejorarlos y elevarnos.

Nosotros acabamos de gastar, por ejemplo, ciento cincuenta millones, con los cuales hemos pagado hombres para que escarbasen el suelo en un lugar y transportase la tierra a otro. Hemos creado una especie de hombres particularmente des-

contentos, indisciplinados y peligrosos: los terrapleneros de nuestras vías férreas. Hemos mantenido, por otra parte (expongo las ventajas tan imparcialmente como me es posible), un gran número de fundidores de hierro en una ocupación insalubre y penosa; hemos desarrollado (y esto al menos es un bien) una suma considerable de habilidad mecánica, y todo ello, en suma, para realizar el poder ir pronto desde un punto a otro. En el entretanto, no hemos prestado ningún interés intelectual a empresas que teníamos ante la vista y de las que no nos hemos ocupado por abandonarnos a las vanidades y cuidados habituales de nuestra existencia. Suponed, por otra parte, que hubiéramos empleado las mismas sumas en edificar casas e iglesias soberbias. Hubiéramos empleado exactamente el mismo número de hombres, pero no en conducir carretas, sino en un trabajo técnico casi intelectual, y los más inteligentes de entre ellos habrían tenido una ocupación que hubiese dejado a su imaginación lugar para desenvolverse; ocupación que les habría conducido a la observación de la belleza, que asociándose a las indagaciones de las ciencias naturales, causa actualmente la alegría de muchos de los más inteligentes de nuestros obreros. Precisa, según imagino, tanta actividad mecánica el perforar un túnel o construir una locomotora como edificar una catedral; se desarrolla en los dos casos una cantidad igual de ciencia, pero en el segundo el elemento artístico de la inteligencia saldrá ganando. Nosotros mismos quedaríamos más felices y más ilustrados por el interés que hubiéramos puesto en un trabajo que nos concernía personalmente. Una vez acabados, en lugar de la ventaja, algo dudosa, que nos proporciona la posibilidad de transportarnos rápidamente de un lugar a otro, tendríamos la positiva cantidad de placer que nos proporcionase el estar en nuestra casa.

9. Hay otros muchos canales de gastos menos grandes, pero más constantes. Nosotros no tenemos por ejemplo, el hábito de preguntarnos, al observar tal forma particular de lujo o tal resorte habitual de la vida, si el género de oficio mediante el cual lo tenemos, es tan sano y conveniente para el obrero como otro que hubiéramos podido procurarle. No sólo es preciso asegurar al hombre la subsistencia, sino considerar el género de vida que entrañan para él nuestras exigencias y esforzarnos en lo posible por que nuestros deseos y necesidades sean susceptibles de hacer progresar a los pobres que trabajan, mejor aún que de alimentarlos. Más vale distribuir un trabajo que esté por encima de los hombres, que enseñar a los hombres un trabajo que esté por debajo de ellos. Puede preguntarse, por ejemplo, si los hábitos de lujo, que exige un numeroso personal doméstico, son una fuente de gastos sana, y si las modas que tienden a engrosar el número de *jockeys* y de caballeros son una forma de ocupación intelectual. Ved, por otra parte, cómo las naciones civilizadas emplean infinidad de hombres en la talla de facetas de los diamantes. Se gasta una suma considerable de destreza, de paciencia y de actividad consumida en producir el brillo de las diademas, sin procurar, según yo, a las que las llevan o a quienes las ven, un placer capaz de compensar la pérdida de vida y de una fuerza intelectual que exige la ocupación del artista. Tallar la piedra le sería más sano y agradable; ciertas cualidades de su espíritu, a las que no permite espacio su labor actual, se desenvolverían más noblemente, y creo, sobre todo, que la mayor parte de las mujeres preferirían, al orgullo de llevar un cierto número de diamantes en su tocado, el placer de haber edificado una iglesia o de haber contribuido a decorar una catedral.

10. Me extendería gustoso sobre este asunto, mas tengo sobre él ideas extrañas que sería quizá más prudente no exponer a la ligera. Me bastará afirmar por última vez lo que fué el tema de este estudio, que sea cual fuere la importancia que pudiera atribuirse a su objeto inmediato, hay por lo menos algún valor en las analogías que nos ha presentado y alguna enseñanza que deducir de la relación frecuente de sus necesidades más comunes con las leyes potentes, en cuyo sentido todo hombre es arquitecto, y a todas horas se le ve ocupados en disponer y arreglar su chamizo y sus piedras.

En el curso de este escrito he suspendido frecuentemente el hilo de mi razonamiento, temiendo importunar reflexionando sobre la vanidad próxima de toda arquitectura, excepto de aquella que no es obra de nuestros brazos. Está lleno de sombríos presagios la luz que nos ha permitido examinar, entre las obras de los siglos perfectos, los bellos restos por entre los que acabamos de vagar. Yo sonrío al presenciar el entusiasmo de muchas gentes por los progresos recientes de la ciencia del mundo y del vigor de su esfuerzo, como si estuviéramos aún en la aurora de los primeros días. Tanto como se ilumina de resplandores el alba, el horizonte se carga de rayos. El sol brillaba sobre la tierra cuando Lot entró en Zoar.

INDICE



INDICE DE OBRAS DE ARTE Y MONUMENTOS

- Abadía Aux-Hommes, en Caen: 84
- Abadía de Saint Ouen: 258
- Acrópolis de Atenas: 102
- "Adán y Eva" de Alberto Durero: 150
- Atalaya de Granson, en Campagnolle 235
  
- Basilica de San Marcos en Venecia: 78, 121, 171, 173 206, 214 a 218
  
- Campanarios de los Países Bajos: 62
- Campanile del Giotto, en Florencia: 43, 45, 126, 192
- Camposanto de Pisa: 71, 127
- Capilla Arena: 188
- Capilla del King's College, en Cambridge: 61, 167
- Capilla de los Colleoni, en Bérgamo: 45
- Capilla de Enrique VII: 114, 147
- Capilla de Merton College, en Oxford: 127
- Capilla Sixtina, en Vaticano: 69, 70, 188
- Cartuja de Pavía: 45
- Cà d'Oro, en Venecia: 131, 257
- Castillo de Sant'Angelo: 123.
  
- Catedral de Abbeville: 91, 135, 168, 220
- Catedral de Amberes: 168
- Catedral de Avranches: 259
- Catedral de Beauvais: 59, 61, 85, 107, 132
- Catedral de Bayeux: 85, 128, 131, 219
- Catedral de Caudébec: 122
- Catedral de Chartres: 135
- Catedral de Florencia: 64, 105, 127, 178
- Catedral de Ferrara: 222, 223
- Catedral de Lisieux: 85, 90, 128, 257
- Catedral de Luca: 190
- Catedral de Milán: 69, 70
- Catedral de Parma: 71, 188
- Catedral de Pisa: 110, 146, 173, 190, 208 a 214, 257
- Catedral de Prato: 67
- Catedral de Reims: 135
- Catedral de Rouen: 42, 43, 44, 47, 64, 85, 87, 105, 122, 130, 132, 135, 168, 169, 175, 226, 227, 275
- Catedral de Salisbury: 64, 90, 135, 171, 175, 176, 192, 211
- Catedral de San Lot: 122, 221
- Catedral de Estrasburgo: 168
- Cúpula de Verona: 186
- Erección: 145

LAS SIETE LÁMPARAS DE LA ARQUITECTURA

- Friso de Elgin: 182, 189  
 Fuerte de Joux, en Champagnolle: 235  
 Hotel de Ville de Crowe: 162  
 Iglesia de Badia: 235  
 Iglesia de Coutances: 85, 163  
 Iglesia D'Or San Michele: 126, 127, 134  
 Iglesia de los Eremitani: 84  
 Iglesia de la Magdalena, en París: 112, 113  
 Iglesia de San Andrea, en Pistoia: 207  
 Iglesia de la Salute, en Venecia: 101  
 Iglesia de San Juan Evangelista en Pistoia: 212 a 214  
 Iglesia de San Ludovico, en Parma (Cámara del Correggio): 71  
 Iglesia de San Miguel, de Luca: 121, 187, 189  
 Iglesia de San Pablo: 153  
 Iglesia de San Pedro: 101, 105, 123  
 Iglesia de Santa Sofia, en Constantinopla: 61  
 Iglesia de San Urbano, en Troyes: 275  
 Iglesia de San Wulfram: 168  
 Iglesia de San Zeno, en Verona: 43  
 Iglesia de la Superga, en Turín: 101  
 "Juicio de Salomón", en el Palacio de los Dux, de Venecia: 243  
 "La Ascensión", en la Cúpula de la Catedral de Parma: 71, 72  
 Linterna de Saint Ouen, en Rouen: 63  
 "Madona de Foligno", de Rafael: 150  
 "Madona de Torello": 188  
 Mercado de Vercelli: 81  
 Museo Británico (British Museum): 73, 162  
 Palacio Doria, en Venecia: 154  
 Palacio de los Dux, en Venecia: 109, 127, 131, 171, 178, 187, 215, 243, 244  
 Palacio Foscari, en Venecia: 131, 170  
 Palacio de la Justicia, en Rouen: 257  
 Palacio Pepoli, en Bolonia: 81  
 Palacio Pisani, en Venecia: 131  
 Palacio Pitti: 114  
 Palacio Riccardi, en Florencia: 154  
 Palacio Strozzi: 134  
 Palacio Vecchio, en Florencia: 82, 106  
 Partenón de Atenas: 102, 251  
 Puente de Londres: 164  
 Puente de la Trinidad, en Londres: 164  
 San Lorenzo: 225  
 Saint Maclou, en Rouen: 221  
 San Marcos, mosaicos: 76  
 San Miniato, alabastros: 78  
 Sepulcro de Cecilia Metella: 123  
 Torre de Anselmo, en Canterbury: 90  
 Torre de Beurre, en Rouen: 45  
 Torre de Pisa: 171, 211  
 Torre de Pistoia: 212  
 Triforium, de Eu: 85  
 "Venus y Mercurio", de Correggio: 185

INDICE DE ARTISTAS Y ESCRITORES ILUSTRES

- Angélico, Fra: 185, 250  
 Aristóteles: 244  
 Beethoven: 166  
 Brunelleschi: 64  
 Caravaggio: 251  
 Carracci, los: 152, 216  
 Correggio: 71, 72, 185, 252  
 Dolce, Carlo: 152  
 Durero, Alberto: 150  
 Eastlake: 118, 177  
 Eyck, van: 269  
 Flaxman: 40  
 Francia, Francisco: 250  
 Ghiberti: 150, 156  
 Giorgione: 180, 189  
 Giotto: 45, 126, 275  
 Hogarth: 221  
 Homero: 236, 253  
 Hope: 60  
 Lindsay, lord: 204  
 Masaccio: 203  
 Miguel Angel: 70, 154, 216, 249, 250, 252  
 Milton: 118  
 Mino da Fiesole: 225  
 Mozart: 166  
 Orcagna: 127, 221  
 Pericles: 236  
 Perugino: 150, 203, 249  
 Pisano, Nicolás: 207  
 Rafael: 150, 203  
 Rembrandt: 116, 251  
 Robbia, los: 81  
 Rubens: 185, 254  
 Rosa, Salvador: 251  
 Scott, Sir Walter: 166  
 Trajano: 244  
 Ticiano: 124, 185, 216  
 Varonés, Pablo: 185, 189  
 Willis, profesor: 84  
 Wood, arquitecto: 215, 216  
 Wordsworth: 166

## INDICE DE NOMBRES GEOGRAFICOS

- |   |   |
|---|---|
| <p>Abbeville: 91, 135, 168, 220<br/>           Ain, río: 233<br/>           Alemania: 92<br/>           Alpes, los: 86, 101, 134, 136, 233<br/>           Amberes: 168<br/>           Atenas: 102, 252<br/>           Avranches: 259</p> <p>Badia: 235<br/>           Balne, garganta de: 102<br/>           Bayeux: 85, 128, 131, 219<br/>           Beauvais: 59, 85, 101<br/>           Bérgamo: 45<br/>           Bethlehem: 36<br/>           Bolonia: 216</p> <p>Caen: 84<br/>           Cambridge: 61, 167<br/>           Canterbury: 90<br/>           Caudebec: 122<br/>           Constantinopla: 61<br/>           Coutances: 85<br/>           Cumberland: 112</p> <p>Chamounix, aldea de: 102<br/>           Chamounix, valle de: 101<br/>           Champagnole: 233<br/>           Chartres: 135</p> <p>Egipto: 31<br/>           Estrasburgo: 168</p> | <p>Escocia: 112<br/>           Eur: 85</p> <p>Ferrara: 222<br/>           Florencia: 43, 45, 64, 82, 105, 106,<br/>           126, 127, 146, 154, 178, 192, 193,<br/>           260</p> <p>Gales: 112<br/>           Grecia: 78, 151, 236</p> <p>Jerusalén: 31<br/>           Jura, sierras del: 233</p> <p>Kent: 135</p> <p>Lisieux: 85, 90, 128, 257<br/>           Londres: 72, 160, 164<br/>           Luca: 121, 146, 187, 190, 211</p> <p>Marengo, planicie de: 101<br/>           Milán: 69, 70, 257</p> <p>Ninive: 257<br/>           Normandía: 128, 136</p> <p>Oxford: 127</p> <p>Padua: 84<br/>           Países Bajos: 62<br/>           París: 112</p> |
|---|---|

LAS SIETE LÁMPARAS DE LA ARQUITECTURA

Parma: 71, 188	Salisbury: 64, 90, 135, 171, 175, 176, 192, 211
Pavia: 45	Samaria: 31
Picardía: 135	Sinaí, monte: 32
Pisa: 71, 110, 127, 146, 171, 173, 190, 208 a 212, 257	Suiza: 92
Pistoia: 146, 207, 212 a 214	Toscana: 81
Prato: 67	Troyes: 275
Reims: 135	Turin: 101
Rogers: 124	Vaticano: 69, 70, 188
Roja, mar: 32	Venecia: 70, 76, 101, 109, 121, 127, 129, 154, 164, 171, 173, 179, 181, 189, 206, 214 a 218, 240, 243
Rouen: 42 a 45, 47, 63, 85, 122, 130, 132, 135, 168, 175, 225 a 228, 257, 275	Vercelli: 81
Saint Ouen: 258	Verona: 43, 70, 135, 186, 260

INDICE DE LAMINAS

	Pág.
1. Tracerías del Campanile de Giotto, Florencia. ....	4-5
John Ruskin a los 38 años. ....	8-9
John Ruskin a los 70 años. ....	16-17
2. Ornamentos de las catedrales de Rouen, Saint Lo y Venecia. ....	32-33
3. Gablete de la catedral de Saint Lo, Normandía. ....	68-69
4. Tracerías de Cam. Bayeux, Rouen y Beauvais. ....	76-77
5. Intersecciones de molduras. ....	80-81
6. Capitel de la arcada inferior del Palacio Ducal, de Venecia. ....	96-97
7. Arco de la fachada de la iglesia de San Miguel de Luca. ....	116-117
8. Ornamentos calados de Lisieux, Verona y Padua. ....	124-125
9. Ventana del Palacio Foscari de Venecia. ....	128-129
10. Tracerías y molduras de las catedrales de Rouen y Salisbury. ....	144-145
11. Balcón de Campo San Benedetto, Venecia. ....	192-193
12. Fragmentos de las iglesias de Abbeville, Luca, Venecia y Pisa. ....	208-209
13. Fragmentos de las arcadas del lado sur de la catedral de Ferrara. ....	212-213
14. Esculturas de la catedral de Rouen. ....	220-221